OK 42 ع 1998

الفهـــرس

تقديم الكتب

حوليات الجامعة التونسية
عدد 42 / 1998 ص ص 7 ـ 73

جدلية السلطة والقهر السياسي
قراءة نقدية في شعر عبده بدوي

يا قلبي ماذا يفعل إنسان شاعر
في هذا العصر الفولاذي الجائر
في القانون المتواري من خلف السيف
في سبع سنابل لم ينضجها الصيف
في صوت الإنسان المكروب المسكين
... في النصف الثاني من هذا القرن العشرين

عبده بدوي

بقلم عبد الله أحمد المهنا

مفتتح :

يُعدّ الشاعر عبده محمد بدوي، (1927 ـ 000)، واحدا من الأصوات الشعرية المصرية، التي برزت على الساحة الثقافية في الخمسينات من هذا القرن، زاول فيها كتابة القصيدة العمودية، وشعر التفعيلة، شأنه في

ذلك شأن شعراء جيله من أمثال صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر، والسياب، ونازك الملائكة في العراق، وكانت علاقته الشعرية بالأخيرة تتجاوب أصداؤها في دواوينهما الشعرية، ومن خلال مجلة الشعر المصرية التي كان يرأس تحريرها الشاعر نفسه زهاء إحدى عشرة سنة، إذ كانت تلك المجلة محطة إلتقاء المبدعين على إمتداد الساحة الثقافية العربية بما تنشره من إبداعات جديدة، وبما تثيره من قضايا نقدية تمس الشعر العربي القديم والمعاصر على حد سواء . وإذا كانت التجربة الشعرية عند الشاعر تبدأ مع مطلع الخمسينيات فإنّ ينابيعها بقيت متدفّقة، حتى في أصعب اللحظات التي يظنّ الشاعر فيها أنّ الشعر عنده قد وصل إلى مداه وبلغ غايته، وأنّ عليه أن يترجّل عن صهوته، فلا يلبث أن يتفجّر شعرًا من جديد، فكأنّ الشعر يأبى أن يتخلّى عنه، وجاء ديوانه الأخير " هجرة شاعر " مخيّبا لظنّه في مقدّمة ديوانه " الجرح الأخير " من أنّ الشّعر أهلكه ولم يهلكه، وأنّ لا مناص له من أن يترجّل عن هذا الحصان المتقد العينين والحوافر، حسب تعبيره، ومن هنا حمل الديوان، قبل الأخير، اسم " الجرح الأخير " ظنّا منه أنّ هذا هو نهاية الشّعر عنده، ومن الغريب أنّ هاجس التوقّف الشّعري ظل يؤرّق فكره، حتى في مقدّمة ديوانه الأخير، حيث يقول عن هذا الديوان : " إنّه ربّما كان النّزع الأخير بالنّسبة لي على الأقل بعد ثلاثة عشر عملا شعريّا " [1]، وسواء أأصبح هذا الهاتف الداخلي عنده أم لم يصح، فإنّ هناك فيما أعلم على الأقل، عملا شعريّا آخر، قد أنجزه الشاعر، ولم ير النّور بعد، يتضمّن قصائده التي عاش فيها مرارة الاحتلال العراقي لدولة الكويت عام 1990م، قدّم فيها شهادته على

(1) عبده بدوي ، هجرة شاعر ، دار قباء ، القاهرة ، 1997م ، 22 .

الممارسات الهمجية للقوات الغازيّة [2]، فهل يا ترى سيكون السهم الأخير، أيضا، في كتابة الشعر عنده ! ؟ سؤال نترك الإجابة عنه إلى القادم من الزمان، فالشاعر الذي يواصل التّجربة الشّعريّة على امتداد أكثر من أربعين عاما ليس من السّهل عليه أن يصمت حتى الموت، فالصّمت إن حدث فهو مرحلة تأمّل إلى ما بعد الصّمت، وبخاصّة عند من يكون الشعر له بمثابة " غرفة الإنعاش " المؤقّتة وبديلا عن الموت " [3].

ويلاحظ المتتبّع للتّجربة الشّعريّة عند عبده بدوي أنّها تناولت أنماطا من الممارسات الإبداعيّة، في سياق بزوغات الحداثة الشّعريّة، التي حاول الشاعر منذ بداياته الأولى، أن يترسّم خطاها بيد أنّ أوتاد التّراث الشّعري الضّاربة في أعماق الثّقافة العربيّة كانت تشهده باستمرار إلى الجذور، ممّا جعل الشّاعر موزّعا بين الإلتفات إلى نداءات التراث الشّعري، ونزعات التّجديد، التي باتت تسد عليه الأفق، بما تطرحه من أفكار وتقنيات جديدة، يفرضها روح العصر، ويقتضيها التطور، فلم يتعصّب للجذور، ولم تبهره الحداثة بإنجازاتها، فقد أخذ من كلّ بطرف، بما يخدم موضوع قصيدته، سواء في بنية هيكليتها، أو بنية مكوناتها وعناصرها التّكوينيّة ولذا مارس الشاعر كتابة القصيدة القصّة، والقصيدة الدراميّة، والقصيدة القناع، وفق أرقى التّقنيات الفنيّة التي تطرحها القصيدة الحداثيّة، في إطار الرّمز والأسطورة، والتّضمين، والحوار، والمونولوج، والمونتاج السّينمائي، كما زاول شعريّا كتابة المسرحيّة القصيرة والطويلة، ولم يصرفه هذا التّجديد عن الاهتمام بعروض البحر، أو عروض التّفعيلة

---

(2) كان الشاعر وقت غزو الجيش العراقي لدولة الكويت موجودا على أرضها، بحكم عمله أستاذا في جامعتها وقد شاهد على الطبيعة ممارسات القهر والرعب والقتل التي ارتكبها جنود الاحتلال، فسجل كثيرا من خواطره وأحاسيسه تجاه هذا الحدث الجلل في قصائد حزينة ضمنها مجموعته الشعرية المسماة " حبيبتي الكويت "، وهو بصدد نشرها قريبا .

(3) عبده بدوي، الجرح الأخير، الكويت 1986م ، 8 .

على وجه التّحديد، فقد تمكّن من تطويع مقاطعه، وتفجيرها، للانطلاق نحو فضاء نغمي يتجاوز حدود الأشكال والقوالب الجامدة .

دخل الشّاعر معترك الحياة الثّقافيّة في مصر منذ وقت مبكّر قبل بزوغ نجمه كشاعر، من خلال عمله بوزارة الثّقافة، إذ تولّى الإشراف على مجلة " نهضة أفريقيا " فحولّها من مجلة سياسيّة إلى مجلة تعنى بشؤون الثّقافة الأفريقيّة، ممّا لفت الأنظار إليها، وإلى هذا الشّاب المتوثّب إبداعا وثقافة، فعيّن بعدها مدير تحرير لمجلة الرسالة، التي تعد من أكبر المجلات الثّقافيّة تأثيرا في الحياة الأدبية في مصر بخاصّة، والعالم العربي بعامة آنذاك، فلم يلبث أن اصطدم برموز الثقافة في عصره، من أمثال محمد مندور، ولويس عوض، ومحمد النويهي وغيرهم، وبخاصة بعد أن أوكل إليه رئيس تحريرها أحمد حسن الزيات، الذي كان يغالب المرض، إدارة شؤونها، فاغتنم الفرصة لإثارة المجتمع الثقافي من خلال الحديث عن بعض الموضوعات الإبداعية الحساسة، ذات الصلة ببعض القضايا السياسيّة، والدّينية ممّا أثار هياجا ثقافيّا لم يسلم الشاعر من تبعاته حتى بعد أن أعفي من منصبه، يقول عبده بدوي عن هذه الفترة الحرجة من تاريخ مصر الثّقافي في الستينات، " وكان الوصول إلى المناطق المحرمة، فقد أثرت قضايا شعراء الرفض، واستكتبت المعزولين سياسيا، وهاجمت جريدة الأهرام، وعددا من المجلات البيروتية، في مقدّمتها " حوار " وانتهيت إلى ما سميته الأفعال في تبني الرموز المسيحية، من خلال إحصائيات تبين لي أنّ كل ما كان ينشر شعرا في هذه الفترة، لا بدّ أن يبدأ وينتهي بمفهوم ورمز مسيحي، ومع أنّ الحديث كان موضوعيا، وكانت وراءه الرغبة في الانفتاح على الرموز العربية والإسلامية والإفريقية، إلاّ أنّه سرعان ما صوّر الأمر على أنّه انتصار للطائفية، وكان أن وصل الأمر إلى أعلى مستوى في الدولة، ويجيء أمر بإدماج الرسالة في مجلة الثّقافة... ولكم الموج يعلو وينتهي الأمر بإغلاق المجلات الخمس.. الرسالة، الثّقافة،

الشّعر، الفنون الشعبيّة، القصّة، ثم ذلك الضغط على الذين كانوا يعملون بالمجلات وتشتيتهم والشماتة فيهم " [4].

لا مراء في أنّ هذه الفترة الحرجة التي تعامل فيها عبده بدوي بصورة مباشرة مع ثقافة السلطة، التي يمكنها في أي لحظة وضع مثل هذه الثقافة في المنفى، كافية لأن تفتح عينيه على المسافة التي ينبغي ألاّ يتجاوز حدودها كل من يعمل في إطار ثقافة موجهة توجيها سياسيّا، كتلك الفترة التي صاحبت ظهور النّزعة الإشتراكية في مصر، في الستينات، ممّا جعل الثّقافة المضادّة تتوارى في الظل أمام سطوة ثقافة السلطة التي هيمنت على صنّاع الإبداع، في كل مواقع الثّقافة، رهبة وغبة، إلاّ حفنة قليلة تمرّدت على شمولية الثّقافة، ورأت في ذلك مصادرة وحجرا على حريّة الثّقافة، واستهانة بالعقل الإنساني فكان نصيبها إمّا أقبية السّجون، أو الانزواء بعيدا عن الواجهة الثّقافيّة، وكان عبده بدوي واحدا من هذه الفئة الأخيرة التي انزوت في الظل تجتر أحزانها وهي ترى العسف السيّاسي يبلغ مداه في تكميم الأفواه، واعتقال النّاس لأدنى شبهة، وتعذيبهم حتى الموت، ونصب المشانق لهم، يساق إليها رموز الرّفض السيّاسي، بعد أن تمتهن كرامتهم في أنفسهم، وفي أموالهم وأهليهم، فلا يخشى في أحد منهم إلاّ ولا ذمّة، فلا يجد الشّاعر أمامه وسط هذه الظّلمة الحالكة إلاّ أن يحاور نفسه فيما يرى ويشاهد من عسف وظلم، يعذّبه وينغص عليه حياته، وحين يعيه الأمر يعود لبصدم بهذا الواقع، بصورة مباشرة، ملقيا كثافة ضوء هائلة عليه تكشف عن زوايا البشاعة والقبح فيه، فلا يلبث بعده أن يهرب إلى التاريخ، يأخذ منه أقنعة ليسقطها على واقعه مرّة أخرى، لتصبح الذّات والتّاريخ في مواجهة الواقع .

(4) عبده بدوي ، تجارب وتطبيقات في الشّعر العربي الحديث ، الكويت ، 1997م ، 231.

في غياب الحريات، وهيمنة السلطة الشمولية المفروضة بمنطق البطش والإرهاب، تضيع أبسط حقوق الإنسان في أن يعيش آمنا على نفسه من الملاحقة، أو الاعتقال، أو القتل، ولذا عني الشّاعر عناية لافتة في شعره بهذا الإنسان الذي يكابد قسوة القهر والرعب، فيتمثّل له الإعدام خيارا قدريا لا محيد عنه :

هذا عصر الإنسان المخطوف اللون
والمشجوج القلب
والنّازف طول العمر
والمستدعى من أحلامه
كيما يثقب
برصاص ما بين العينين .. ودون القلب
دون القلب ! [5]

إنّ هذا التلازم، الذي يتكئ فيه الخطاب، في سياق الاضافة النحوية، على صهر عنصري الإنسان والعصر في مكوّن واحد، هو الإنسان نفسه، المهدور القيمة، وبالتّالي التأكيد على بناء الأنموذج باعتباره بصمة العصر، لا ينطوي على مجرّد الابلاغ، عن حجم التحولات التي يفرزها السلوك الأخلاقي للإنسان ذاته فحسب، بل تأكيد ذلك الصّراع الأزلي بين الإنسان والإنسان، وما العصر إلاّ الوسيط الذي يجمع الطرفين في رحابه، ومن تفاعلهما تتشكّل سماته وخصائصه، سلبا أو إيجابا، ولذا كان تركيب الجملة النحوية في مطلع الخطاب " هذا عصر الإنسان ... " بالغ الدّلالة على الإيحاء بأنّ العصر محايد الإحالة، وأنّ الحكم عليه لا يصدر عن انفعال بنفسه وإنّما عن المنفعل به وهو الإنسان الذي يلوّنه، كما قلنا ببصمته الخاصة، فيكتسب العصر خصوصيته تبعا لذلك، ومن هنا جاء

---

(5) عبده بدو : كلمات غضبى ، القاهرة ، 1966م ، 34 .

الاهتمام والتّركيز في النّص على صفات الإنسان " أنموذج العصر " ، بصورة تراكمية، " المخطوف اللّون "، " المشجوج القلب "، " النّازف طول العمر "، " والمستدعى من أحلامه "، ولعلّ توزيع صيغتي الإبلاغ بين اسمي المفعول والفاعل، في سياق توصيف الأنموذج، ناشئ عن محاولة تأكيد ازدواجيّة المعاناة التي تمثّل عناصر مرحليّة لفعل يتجاوزها، تتحوّل فيه الحالة بعدها إلى رعب مأسويّ ويستهدف إشاعة الإرهاب بالقتل غير السوى " كيما يثقب برصاص بين العينين... ودون القلب "، وفاعل الحالة هنا ضمني، لا يظهر على السّطح منه إلاّ آثاره المنعكسة على الطرف الآخر في أسوء مظاهرها، ممّا يجعل من العلاقة بين الطرفين علاقة وجود ومصير يتولّى زمام المبادرة فيها ذلك الأنموذج الضمني الذي يفرض منطقة على خصمه بالاحتكام إلى القوّة الغاشمة، سيّدة الموقف النّهائي لهذه العلاقة، غير المتوازنة بين طرفين متضادين، يظهر فيها الطرف الضحيّة سلبيّا تماما في الاستسلام لهذا المصير. كما لو كان قدراً لا يمكن دفعه، وهي صورة مقصودة لذاتها للتركيز على مظاهر الرّعب التي تقتل في الإنسان حسّ المقاومة أو التّمرّد .

وتكشف المكوّنات اللغويّة، وطريقة توزيعها في شبكة الخطاب عن حسّ شفيف في اختيار ملفوظات ذات صيغ اشتقاقيّة تعمل على رفع درجة الفاعليّة اللّغوية للخطاب ممّا يدفع باتّجاه تحوّل هذه الصيّغ من دوال إلى مدلولات على نفسها بصورة مباشرة، فالكلمات " المخطوف " و" المشجوج "، و" النّازف " و" المستدعى "، في الخطاب، ليست وسيطا لنقل الأفكار والرّؤى، وإنّما مواد محسوسة لذاتها، وكيانات مستقلّة بذاتها، وبالتّالي تؤكّد اللّغة الشّعريّة التي تسبح في محيطها هذه الكلمات نفسها، بصفتها أداة، أنّها أعلى من الرّسالة التي تتضمّنها، فهي تسترعي النّظر إليها بحكم صفاتها اللّغويّة التي تشدّد على طريقة بنيتها في تجسيد

الإحساس الشّعوري بها في الرّسالة [6] .

ويأخذنا الخطاب إلى فضاء أوسع تتمدّد فيه حدقة الرؤية في اكتناه نماذج هذا العصر السياسي الذي تنطوي أبعاده على معاناة اجتماعية يدفع ثمنها الأبرياء والبسطاء من النّاس، ممّن سحقهم الواقع الأليم حتى امتهن فيهم الشّرف، وقتل فيهم الهمم والقيم :

هذا عصر الإنسان الجائع
والأمّ الباكية الثّكلى من هول الحرب
والطّفل اللاقم ثديًا مقطوع الحلمه
والجندي المقسوم النّصفين
والتلميذ اللاهي بالحكمة
والشيخ المفقود العكّاز
والميّت من قبل الحكم
وبنات لم تعرف أبدًا طعم الحب
والصّدر المعتصر الثّديين
ليوفّر نصف رغيف اليوم [7]

تظل الصيغة الاشتقاقيّة لبناء اسمي الفاعل والمفعول مهيمنة على المقطع النّصّي للخطاب مؤكّدة على الحضور الوصفي لنماذج العصر، في أوضاعها المختلفة، على نحو يستخدم أسلوب المونتاج السينمائي في حشد المشهد بتجليات عديدة متعاقبة، تعمل على إبراز الترابط المأسوي بين كائنات الخطاب، بصورة مكثّفة، تستهدف إثارة المتلقي، لكنّ ما يغيب عن هذه المشاهد، التي يحاول الخطاب جاهدا تثبيت حضورها، هو الحس

---

(6) Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, University of California Press, 1977 p. 63 f.

(7) عبده بدوي ، المصدر السابق ، ص 34 وما بعدها .

العلائقي الذي يربط بين الزمنيّة بحضورها الطاغي والسببيّة بغيابها التّام، وبغياب الأخيرة تفتقد المشاهد مرجعيتها التي تصدر عنها، ممّا يمنحها أفقًا عامًّا تتجاوز فيه محيط محليتها المحدودة، التي يمكن أن تتجمّد فيها، إلى مشاهد حرّة يمكن أن يتلبّسها كل عصر، في إطار الصّراع الدّائر بين الإنسان والإنسان، منذ بدء الخليقة .

ولعلّ ما يثير الانتباه في المظهر التركيبي لبنية النّصّ أنّ منطق العصر الخارجي لشكل الحياة المفروضة بحكم الواقع، فقد شغل الذّات عن حركة التّكوّن الذّاتي للحياة نفسها، وثبّتها عند حدود ما هو كائن فحسب، ممّا حوّل مشاهد الخطاب إلى صُوَر جامدة، تصبّ في سياق الجملة الاسميّة، التي تهيمن على مقاطع الخطاب، هيمنة شبه تامّة، ففقد الخطاب الوصفي، إزاء ذلك، حيويّته، وجعل الذّات في موقف على مسافة من موضوعها، يكفيها منه الوصف والرّصد، ولذا جاءت كل النّماذج البشريّة في الخطاب مضافة إلى هذا العصر الطّاغي حضوره، في هذه النّماذج التي تمثّل الشّرائح الدّنيا في المجتمع، مع إبراز مأساة خصوصيتها الفرديّة، كأنموذج يمكن أن تراه في كل مكان، تمارس فيه سلطة القهر، على نحو يتحوّل فيه العصر من لحظة تاريخيّة يعاني أزمتها الوعي الذّاتي للذّات إلى رؤيا مرعبة لواقع يرفض أن يتزحزح عن مكانه، قيد أنملة، فكأنّ حركته قد تجمّدت عند حدوده، إلاّ من إفرازاته اللاّمتناهية من المآسي الإنسانيّة .

وإذا كان الحرمان المصاحب للألم هو ما يحاول النّصّ ترسيخه في وجدان المتلقّي، لا لإدانة العصر، وإنّما لإدانة الإنسان نفسه الذي يمارس انحرافاته السّلوكيّة على الآخرين في إطار بسط هيمنة السلطة القهريّة، التي تتعدّد ضحاياها من الجوع، إلى الحرب ومآسيها ، والدعارة تحت غائلة الحاجة، والإعدام قبل المحاكمة، إلى غير ذلك من أنواع الضحايا التي

يكتظ بها النّصّ، ولم نتمكّن من إيرادها لضيق المساحة. فقد ساعد في نهاية المطاف إلى إقتناع الذّات بمعادلة الإنسان بالشّيطان على نحو ينفي إنسانيّة الإنسان :

لم يضرب إلاّ في مقتل
فالإنسان الشّيطان
والشّيطان الإنسان [8]

إنّ إحساس الذّات بكثافة الشر المعلن في الإنسان وراء هذه المعادلة الغريبة في تبادل الأدوار بين الإنسان، قرين فطرة الخير، والشيطان قرين الشر، على نحو يحتمل أكثر من قراءة، فعلى القراءة الأولى يحدد التّعبير مفهومي مسمى الشّيطان والإنسان، في سياق التّبادل الوظيفي لكل منهما، بصورة تضاديّة تجافي ما استقر عليه المفهوم التّراثي لدور كلّ منهما في الحياة، أمّا القراءة الأخرى فتذوب معها كلّ الفوارق التّراثيّة المعروفة عن الشّخصيّتين ليصبحا معًا شخصيّة واحدة هي الشّيطان، في معادلة رياضيّة، الإنسان = الشّيطان، الشّيطان = الإنسان، باعتبار الشر الإنساني يوازي شرّ الشّيطان إن لم يتفوّق عليه، وهي معادلة يصعب هضمها، وبخاصّة حين تعضدها علامة التّعريف (ال) المصاحبة للاسم، التي تعمل على تجميد الدّلالة التّركيبيّة للجملة ضمن أسوارها في أبعاد محدودة، عكس ما لو كانت العبارتان مجرّدتين من التّعريف، إذ ينفرط حينئذ عقد الدّلالة لينفتح على تعدّد دلالي، بحسب تعدّد القراءات نفسها.

في مجتمع السّلطة الشمولية يفقد الإنسان إحساسه بالحياة حين يحتويه دوار السلطة بعسفها وجورها مستهدفا إخضاعه وتدجينه، وتحطيم كبرياء التمرّد في نفسه :

---

(8) عبده بدو : المصدر ذاته ، 40 .

وببطء يلقى نفسه
في جوف دوار هائل
لكنّ السوط القاسي يهوي فوقه
يتورّم في أعماقه
يلقيه في طرف من أطراف المحور
لحظات... ثم يدور ... يدور ... يدور
من حول الكذب . القهر . الرّدع . الأيّام المسلوبة
حتّى لا يبقى منه شيء
حتّى يغدو كذبًا . قهرًا . ردْعًا . أيّامًا مسلوبة
ويجف الحقل الأخضر في الصّدر (9)

يحاول الخطاب، عبر تعدّد مستويات بنيته النحويّة، من جملة، وشبه جملة - في أنساق متقاربة - توليد إحساس شعوري تجاه إدراك الوعي بحقيقة ما يواجهه إنسان العصر من إنهاك نفسي وجسدي ليعاد تشكيله وفق مقاييس السلطة، ليتحوّل بالتّالي إلى حطام، يفقد مقاومته - أو ليكون فردًا يمارس ذات الأسلوب مع الآخرين .

ويتّجه سياق الخطاب نحو الوظيفة الإشاريّة التي تصبّ في اتّجاه التّركيز على الموقف المراد توصيله إلى المتلقّي، فالذّات تواجه دورًا هائلاً يتناقض مع حركتها التي تتّسم بالبطء لكنّها في النّهاية - عبر وسيط آخر، يحدّده الخطاب - تلتقي حركتها بحركة هذا الدّوار، الذي يحدّده النّعت تحديدًا يكشف عن حجمه، " دوار هائل "، ومن ثمّ فإنّ الصّفة الإشاريّة هنا على تحديد مرجعيّة متعلق المسند، وبالتّالي يزيد المسند فهمًا للمسند

(9) عبده بدوي ، الحب والموت ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ص 99 .

إليه، [10]، من حيث إيثار هذه الصّفة على غيرها من الصّفات الأخرى المناظرة، ممّا يشعر بخصوصيّة هذه الصّفة، التي تترجم حالة الإحساس الشّعوري تجاه هذا الموقف، في سياق حركة البطء المشدودة إلى حركة المركز الموازاة .

ويأخذ الوسيط " السوط القاسي "، بعدًا فاعلاً في تهيئة الجسد ماديّا ونفسيّا للتّوازي مع محور حركة الدّائرة، بصورة تلغي وعي الذّات بنفسها ؛ ليصبح الوعي المسلوب منقادًا بغيره، تجاه قيم السّلطة، ومن ثمّ جاء تكرار الفعل يدور ثلاث مرات ليجسّد حالة هذا اللاوعي الشّعوري الذي هيمن على الذّات، وهي ترغم على الدّوران في فلك السّلطة القهريّة، مدفوعة بلذعة السوط ، " يهوي فوقه، يتورّم في أعماقه "، ثمّ لا يلبث أن يلقيه في أتون هذا الدّوار، وتلك بداية التحوّل التي تجعل الذّات تابعًا للسّلطة رغمًا عنها، وبقدر ما تدور في فلك السّلطة، تدور في الوقت ذاته مع الكذب والقهر والرّدع، حتى تتحوّل بالتّالي إلى أنموذج سلطوي يتمثّل فيها الكذب والقهر والرّدع، وتكتسب هذه الألفاظ الأخيرة، في سياق بنية الخطاب، إيحاءات خاصّة شديدة التّركيز، تتعزّز بعبارة " الأيّام المسلوبة "، التي تشير إلى خصوصيّة العصر، بوصفها لحظة غير عاديّة في حساب الزّمن، تهدر فيها إبداعات الإنسان، فيبقى مشدودًا إلى بعد واحد، في زمن السّلطة، هو البعد القهري، محبط الحياة، ومدمّر روح التّمايز، في مستوياته المختلفة، في نفوس الجماعة والأفراد .

ولعلّ ما يثير الدّهشة، في بنية الخطاب، هو ذلك التّناظر الهندسي في توزيع مفردات مخصومة، في علاقات تبادليّة، على مستوى الجملة

---

(10) جان كوهن ، بنية اللّغة الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري ، دار توبقال للنّشر ، الدّار البيضاء ، م ، 132 .

النّحويّة، تعمل على لفت الانتباه إلى مدلولات هذه المفردات، وانعكاساتها على المحيط الذي يحيل عليه الخطاب، مع إغفال تسميته، ويتم هذا في نسقين متوازيين : فعلى النّسق الأوّل تطالعنا ألفاظ " الكذب "، " القهر"، " الرّدع "، " الأيّام المسلوبة "، وقد جاءت كلّها في سيّاق شبه الجملة، مقرونة بأداة التعريف " ال " لتحديد واقعيّة هذه الممارسات، بصورة تؤطّرها، كنمط أوّلي في سلّم الرّدع السّلطوي، تفرّغ فيه الذّات من حسّها الإنساني بالحياة، " حتى لا يبقى منه شيء "، وفي النّسق الثاني، نلتقي مع الألفاظ ذاتها، ولكن في سياق نحوي آخر هو سياق الجملة الفعليّة، المعبّرة عن حالة التحوّل، أو الانتقال من ظاهرة، إلى ظاهرة أخرى، تمحو فيها الأخيرة كل عناصر الحالة الأولى، لتصبح الثّانية دليلا على الأولى، ومن هنا جاءت كل هذه المفردات في سياق التّنكير، لإضفاء أفق واسع من الدّلالة على طبيعة هذه التحوّل الغريب في الإنسان. ويجنح الخطاب في كلا النّسقين إلى لفت الانتباه بصريّا إلى ملفوظات هذين النّسقين، من خلال الفصل بين كل مفردة بالنّقطة، كحاجز لغوي يدفع المتلقّي إلى التوقّف برهة عند كل مفردة، قبل تجاوزها إلى غيرها، في الوهلة الأولى من التّلقّي، بوصفها كيانًا مستقلاً قائمًا بنفسه، قبل ربطها بشبكة العلاقات الدّاخليّة للخطاب، ممّا يفجّر حواسّ المتلقّي خارجيّا وداخليّا في التّركيز على الدّلالات الغريبة التي تجمع بين طريقة الكتابة في توزيع مفردات النص، والعلاقات التي تشدّ هذه المفردات إلى أوصال الخطاب، في أنساقه الأخرى، ومن ثمّ لا تبقى الدّلالة محصورة بالحسّ الباطني للمتلقّي بل يشترك معها في ذلك الحسّ البصري، " كأنّ العين الظاهرة والباطنة، معًا تنظر إلى زجاج ملوّن، تصرفها غرابة تأليفيّة عن أن تنظر منه إلى غيره " (11).

---

(11) جابر عصفور ، معنى الحداثة في الشّعر المعاصر ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، يوليو - أغسطس - سبتمبر ، 1984 ، 44 .

وينتصب التّضاد على مستوى البنية التّركيبيّة للخطاب في سياق جملتي النّفي والإثبات، حتى لا يبقى منه شيء "، " حتى يغدو كذبا "، كعامل هدم يفضي إلى ترسيخ حالة النّفي التّام على المستوى الدّلالي لتركيب جملة التّضاد الثّانية، فمع أنّها ظاهريّا في تعارض مع سابقتها بيد أنّها تنطوي على الحسّ المصاحب للنّفي التّام، ممّا يجعلها في التقاء دلالي مع جملة التّضاد الأخرى، لتعميق مفهوم النّفي الشامل للذّات في إدراك ذاتها بوعيها .

ولعلّه من الطّبيعي في مجتمع ينفي إنسانيّة الإنسان، ويعمل على قتل إبداعاته، كي لا يرتفع صوت على صوت السّلطة، أن يثير ذلك قلقًا وهمّا عامّا، تتحوّل فيه الذّات إلى ما يشبه النّبوءة التي ترهص بالكارثة :

يا صاحبتي
دنيانا صارت محترقة
عرينا من أوراق الخلق الأوّل
أخطأنا . جدفنا . قسمنا التفّاحة
خالفنا وحشا عصريّا بثلاثة أوجه
.. فلماذا لا نمشي في بستان الواقع ؟
ولماذا لا يمضي نهر لمصبّه ؟
حتى لا نهلك إذ نعدو خلف الآبار المسمومة
في هذي الأيّام القلقة ! ! [12]

إنّ التفاتة الذّات إلى الأنثى في هذا الخطاب، ليست التفاتة اعتباطيّة، وإنّما تفرضها طبيعة القلق على المستقبل. فالأنثى، في الوعي الأسطوري، رمز الحياة الواعدة والمستقبل، وفي إضافتها إلى الذّات " يا صاحبتي "

---

(12) عبده بدوي ، الحب والموت ، 113 .

ملمح إلى هذه الحياة، التي باتت مهددة بالكوارث، كما يمكن النظر إليها، من جانب آخر، على أنّها ملاذ الذّات، في صراعها مع وعيها، تجاه غيبوبة الواقع، بحثًا عن تواز شعوري حميمي تتوحّد معه، ومن ثمّ كان هناك إلحاح على تعرية هذا الواقع الزائف وتشريح عناصره القاتمة، من منظور يستثير الحسّ الجمعي بالكارثة، ويذكر بالمأساة المتجرّعة بحكم الواقع المعيش، ويعتمد الخطاب في هذه الإستثارة الجمعية على الطاقات الكامنة في الصوت اللّغوي، الممثّل في الضمير " نا " الذي يتخلل عددًا من مفردات الخطاب، لذلك يبدو أن الصوت هنا، وليس الرؤية فحسب، يملك تأثيرا وحساسيّة في إشاعة الشعور الإنساني، المفعم بمرارة التّجربة، القادر على توحيدنا في نطاق تجربة الوجود الشامل للحياة [13]، من منظور يتعامل مع القانون الطبيعي للحياة، ومن ثمّ كان هذا التّساؤل، الذي يطرحه الخطاب، ملحًا وحاسمًا في الإشارة إلى الصّورة الغائبة للواقع الطبيعي، وكافيا لاستشارة الوعي الغائب، حتى وإن بدا بسيطا وساذجا في محاجته المنطقيّة، " لماذا لا يمضي نهر لمصبّه " ؟

ومهما يكن من أمر فإنّ الخلل الذي يستقطب وعي الذّات يبدو واسعا أكثر ممّا يمكن احتماله، وذلك بسبب اتّساع حدقة الرّؤية التي تتركّز فيها كل إشعاعات المشاهد السّلبيّة المستفزّة لوعي يسعى إلى تعميق حسّ المفارقة بين الواقع والتّطبيق، الذي تمارس في إطاره انحرافات تدميريّة، تتجاوز المحيط الحياتي، إلى الإنسان نفسه، " عرينا من أوراق الخلق الأوّل "، وبقدر ما يصبح هذا الحسّ الشّعوري دالاّ على تغيير مستوى الفطرة، تتصاعد دلالته في نتائج التّجريب الفاشلة، ممّا يعني مزيدًا من الكوارث، ومزيدًا من الإخفاقات، ويهدف هذا الرّبط الإيجابي بين الإثنين إلي

---

(13) Roger Shattuk, Viva Voce: Criticism and the Teaching of Literature, in what is Criticism ?, ed. P. Hernadi, Indiana University Press, 1981, p. 106 f.

تحريك الاستجابة الضديّة لأعراف السّلطة في فرض رؤيتها الشّموليّة المضادة للفطرة الإنسانيّة.

ويجنح الخطاب إلى التّرميز المفعم بالإيحاءات الخاصة، التي تشير إلى واقع، وظرف معيّن، تتحوّل معه الكلمات من دوال إلى مدلولات، كما نراه ماثلا في عدد من ملفوظات النّصّ، مثل، " قسمنا التفّاحة "، " وحشا عصريا "، " الآبار المسمومة " وكلها تصب في تجلية الموقف العام المعبّر عنه في مطلع الخطاب بجملة " دنيانا صارت محترقة "، التي تكتنز شحنة دلاليّة واسعة، بما تفجّره في النّصّ من عبارات ذات أبعاد ارتداديّة، وإشاريّة ترتبط على نحو توافقي بينها جميعًا باعتبار نتائجها التّدميريّة، التي تصبّ باتّجاه معاكس لطبيعة الحياة، ومن هنا جاء السؤال عن بستان الواقع، في مقابل الدّنيا المحترقة، حافزا لسؤال آخر، " ولماذا لا يمضي نهر لمصبّه " ؟، يعزّز فكرة انحراف السّلطة القائمة على الحياة، ومؤسّسًا لوعي جديد يتجاوز به ما هو مفروض، أو متعارض مع سنّة الواقع .

وينطوي الخطاب، في نهايته، على بعد إنساني، تنتقل فيه الذّات من درجة التشخيص والرّصد، والتّساؤل، إلى مستوى الابلاغ المستشعر حجم الكارثة، في إطار تبعيّة الآخر المختلف إلى درجة الموت، " نعدو خلف الآبار المسمومة "، وبهذا التّصوّر تكشف الذّات عن مأزقيّة المشكلة وراء تلك التّداعيّات السّلبيّة التي يعاني وطأتها الواقع المعيش، وبذا يتصادم وعي الذّات مع وعي السّلطة، في فهم طبيعة المرحلة الحرجة، بطريقة تدين السّلطة السّياسيّة بقصور الرّؤية لهذا الواقع، ومن ثمّ فليس غريبا أن يتّجه الشّاعر في بعض قصائده إلى تشريح واقع السّلطة السّياسيّة نفسه، ليعمّق رؤيتنا للواقع المختلف الذي انحدرت إليه هذه السّلطة .

فلتذكر - يا ذا الوجه المعشوق الباهر
أنّ الدّنيا صارت غير الدّنيا

فعشيقتك المصرية مازالت في الخارج عند طبيب الأسنان
وعزيز الدّار تمطى لا يعنيه شيء إلاّ أن يحلم
وخزائنك الملأى غصّت بالجرذان
وقميصك في دمه لن يُبْكَى غير الذئب
أمّا يعقوب فهو يحث خطاه اللّيلة
- في معطفه الخالي من كل بشاشة -
كي يشهد في شبق من فوق الشاشة
إحدى قصص الحب !
يا يوسف
ما عاد يدق القلب
فاهبط للجب !
اهبط للجب ! ! [14].

يتّجه النّصّ بصورة مباشرة إلى هدفه معتمدًا، في ذلك، على الرّمز الذي ينداح في محيط عناصر تراثيّة من قصّة يوسف عليه السّلام في مصر، بصورة تبدو معقّدة بعض الشيء، نظرا لانفتاح الرّمز على عناصر أخرى تصبّ كلّها في اتجاه غياب الوعي، أو الغيبوبة الخياليّة التي تعيشها السّلطة خارج إطار الواقع، ممّا يعني انفصالا حادّا في العلاقة مع العصر، على مستوى جماع هذه السّلطة .

وإذ يأخذ الخطاب الطّابع الإبلاغي، المتكئ على الحسّ الحكائي في السّرد، بالتّدفّق، تنبثق معه التّفاصيل التصويريّة التي تعمل على تجلية مشاهد الغياب بأنماط مختلفة للفت انتباه رأس السّلطة نفسه، المومأ إليه بعبارة " يا ذا الوجه المعشوق الباهر، وهي عبارة بالغة الجرأة ، من المتكلم إلى المخاطب، في سياق فعل الأمر " فلتذكر "، وبخاصة حين يكون المعني

(14) عبده بدوي . دقات فوق اللّيل . بغداد ، 1977م . ص 12 وما بعدها .

بهذا ولي الأمر، الذي يحدّده النّعت، بملمح وجهه، ذي التّأثير السّاحر، وهو ما ينصرف إلى شخص بعينه، لا تخطئه فطنة القارئ، يضعه النّصّ وجهًا لوجه أمام إشارات التحوّل على مستوى الواقع العملي للحياة، في إطار التّحوّلات المتسارعة للعصر، " الدّنيا صارت غير الدّنيا "، ومع بساطة هذا التّعبير، الذي يكاد يقع في النّثريّة، فإنّه كاف لإثارة المخاطب بوعي المتكلّم، بحالة التّغيّر، في حدّ ذاتها، كبعد حياتي يفرضه الزّمن، لم يستوعبه المخاطب، أو يتجاهله عن عمد، لافتقاده قوّة التّأثير في الأحداث من حوله، ومهما يكن من أمر، فإنّ النّصّ هنا لا يتحدّث عن عموميات وإنّما يتحدّث عن وقائع ذات صلة بقلق المستقبل على الوطن المرمز إليه " بعشيقتك المصرية ". هذه العشيقة الآن خارج نظام السّيطرة عليها، إنّها بكل بساطة " في الخارج عند طبيب الأسنان "، والعبارة تشير بصورة ضمنيّة إلى وقوع الوطن في قبضة الرّهن الاقتصادي الأجنبي، في حين أنّ الخزانة لا تشكو إلاّ من الفساد الذي ينخر في أنسجتها، عبر تلك الجرذان، التي وجدت فيها مرتعا خصبا، في إشارة جليّة إلى النّهب غير المعلن لخزانة الدّولة، وبخاصّة حين يكون " الرّئيس " " عزيز الدّار " في غيبوبة الحلم عن الواقع، ولا يكتفي النّصّ بالوقوف عند التّنبيه، ولفت النّظر إلى الخلل في جهاز الدولة بل يتعدّاه إلى السّخريّة من الرّأس نفسه، الذي يتدثّر بالبراءة، من تفشّي الفساد الإداري في سلطته، فيأتي تعبير " وقميصك في دمه ... " صاعقا ومفاجئا يكشف القناع عن الصّورة المتوارية خلف قميص الدّم الزّائف، الذي يشعّ بالبراءة في حين أنّ صاحبه مدان بحكم مسؤوليته المباشرة في السّلطة، كما أنّ العبارة يمكن توجيهها توجيها سياسيّا، في الإشارة إلى تلك الحادثة التّاريخيّة التي تعرّض لها رئيس دولة معاصرة، من بعض عناصر المعارضة، التي تنكر ذلك، وترى أنّ الدّولة افتعلت هذا الحادث، لتبرير التخلّص من رموز هذه المعارضة، والخطاب يطرح رؤيته من هذا المنظور الأخير، الذي يدفعه إلى تقديم

صورة لأنموذج آخر في السّلطة " يعقوب ". ويعقوب هذا أهم ما يميّزه هو " معطفه الخالي من كل بشاشة ". وهذا الوصف شديد الإيحاء في إشارته، إلى رئيس قطاع معيّن في الدّولة منساق وراء شهواته الجنسيّة " كي يشهد في شبق ... إحدى قصص الحب ". ويشي الخطاب بأنّ أسباب الفساد الإداري والسيّاسي تعود إلى أمثال هذه النّماذج البشرية .

ومهما يكن من أمر فإنّ النّص يقدّم رؤية لهذه السّلطة في إطار مرجعيّة تراثيّة دينيّة، لا يأخذ منها إلاّ بعض عناصرها التي توحي بأفعال مناقضة، أو لا ارتباط لها أصلا بفعل العناصر التّراثيّة إلاّ من حيث الأسماء فحسب، ويبدو أنّ فكرة الإحساس بالتغيّر كانت وراء قلب مفاهيم هذه العناصر التراثيّة وتوجيهها توجيها آخر يخدم فكرة مجابهة الموقف المنحرف وفضحه، وعدم الخضوع لمنطقه. لكنّ هذا الخطّ لا يحافظ على تماسكه إذ سرعان ما ينكسر فتأتي دعوة يوسف للعودة إلى الجبّ تعبيرا عن حالة اليأس الفاجع من تجاوز قهر الواقع السياسي، إذ يصبح الأخير أقوى وأعتى من أن يقاوم ، وبخاصّة حين يتمّ ذلك في إطار دعوة تحريضيّة على المقاومة الصّلبة التي لا تعرف المهاودة، أو المساومة :

إمّا أن تضرب من حيث يكون القلب
أو أن تتدلّى في أعماق الجبّ
احذر.. لا تترك أيدي الإخوة حتّى لا تلقى في بئر مفقود القاع
أو تذكر في عطف " لا تثريب "
أو تحسب أنّ أباك سيبكي حتى تبْيَضّ العينان من الحزن [15]

(15) المصدر السّابق ، ص 11 .

هكذا يفصح النّصّ عن أنّ طبيعة العصر المعيش، تقتضي التّعامل مع الآخرين من منطق القوّة، والشّك في نواياهم، وعدم الرّكون إلى العلاقات والعواطف الإنسانيّة الهشّة، فقد تغيّرت حتّى علاقات الرّحم بين النّاس، ممّا يعني فساد العلاقات الإنسانيّة بوجه عام، وهيمنة القوّة، والقهر، أسلوب حياة، في مجتمع لا مكان فيه إلاّ لمن يمتلك قوّة البطش، وسحق الآخرين، وهذا في مجمله صدى لعلاقات السّلطة القهرية بالمواطنين أنفسهم ، وبالتّالي نستطيع أن نفهم معنى دعوة يوسف إلى العودة إلى الجبّ .

وتأخذ الممارسات القهرية، التي تمارسها السّلطة، ضدّ الأفراد والجماعات اهتماما خاصّا في شعر عبده بدوي، إمّا بالكلمة المباشرة الموجعة أو العبارة الموحية بإدانة القهر والعسف، وتزخر دواوينه المتعدّدة، وبخاصّة ديوانه " دقات فوق الليل "، الذي تعدّ ملحوظاته التّعبيريّة من أجرأ ما قيل في السّلطة، بعدد من المواقف التي تجسّد ثبات المبدأ الرّافض للتّسلّط والقهر، أيّا كان نوعه أو انتماؤه، وهو بهذا، كما أحسب، لا يدانيه أحد من شعراء جيله في إعلان راية التمرّد على الظلم والظالمين، في تلك الفترة الحرجة، من تاريخ مصر السّياسي، في السّتّينات، عصر تطبيق الاشتراكيّة، وهيمنة دولة المخابرات على حياة النّاس بصورة بشعة يستهجنها العرف وتأباها الأخلاق، ومن هنا كان بغض عبده بدوي للسّلطة الجائرة وأجهزتها وأعوانها :

لما أصبحنا لا نمتلك النّعش الواحد

والقبر الواحد

أصبحنا نلقاه في مجموعات ضخمة

في قاعات التّوقيف، وفي طابور الأسئلة الجهمه

في عين المخبر، في كف الشرطي، أو في تبليغ [16] منْ
أصدق مَنْ تعرف
من طفل، أو زوج، أو من معشوق أو ممّا يُعرف بالطابور
الخامس. ! [17]

يتوحّد وعي الذّات بالجماعة، من منظور جماعيّة المأساة، وبقدر ما يعز الموت المفرد يتصاعد الموت الجمعي، بتداعيات السّلوك المنحرف للسّلطة، وهنا تمارس الرّسالة، عند هذا الحدّ، ضغطًا غير مباشر في استنهاض الوعي الجمعي، الرّازح تحت تأثير الرّعب، والخوف الذي ينتهك كل العلاقات الإنسانيّة، بمستوياتها المختلفة، حتّى الشّديدة الخصوصيّة منها، فوظّفها لصالح النّظام، وبذا يتحوّل الخطاب من مجرّد إثارة شعور المتلقّي إلى إنتاج المعلومة التي تعرّي أساليب النّظام في أخذ النّاس بالشّبهة، أو التّهمة، مهما كان مصدرها، عبر النّوافذ التجسّسيّة المشرعة على حياة النّاس .

ويبدو مكر الخطاب أبعد غورًا من رصد معاناة النّاس من جور السّلطة، إنّه يمزج ذلك بالسّخريّة من إلغاء التّمايز الفردي لصالح فلسفة النّظرة الشّموليّة في الملكيّة التي تنتهجها السّلطة، أسلوب حياة لها، بما في ذلك توزيع الموت الجماعي على النّاس، ولذا كان تعبير النّصّ عن افتقاد ملكيّة النّعش الواحد، والقبر الواحد، عميق الدّلالة على اختفاء الجانب الفردي في حياة النّاس، فشمل ذلك حتى طقوس الموت، التي صارت تمارسها السّلطة على نحو جماعي .

ويعمد النّصّ، في إبراز هذا الجانب، على المكوّن السّردي الذي يعمل على الرّبط بين عمليتي الانفصال والاتصال اللتين يجسّدهما الخطاب في

(16) في الأصل ، " وتبليغ " ولعلّ الصّحيح ما أثبتناه .
(17) عبده بدوي ، الجرح الأخير ، 86 .

سياق جملتي النّفي والإثبات، " أصبحنا لا نملك "، " أصبحنا نلقاه ".
لإعطاء تأثير مباشر عن عمليّة التحوّل من حالة إلى أخرى من خلال مسيرة فاعل الحالتين، بتأثير خارج عن إرادة الفاعل ليقع التّركيز فيما بعد على الحالة الثّانية التي تستقطب مركزية الخطاب بتداعيات ترتبط معها بصورة مباشرة، كمحصلة لهذا التحوّل، ولذا نجد أنّ العناصر التّصنيفيّة المتعاقبة للخطاب ذات بعد دلالي واحد يعمّق من مجرى الموت الجماعي، الذي يؤسّس عليه الخطاب رؤيته الخاصّة، في سياق منظومة مركّبة من عدد من الوحدات اللّغويّة التي تتآزر فيما بينها لتكثيف صورة الرّؤية، عبر نظام لغوي يتحكّم في الانتقال من وحدة إلى أخرى، تهيمن عليه شبه الجملة المصدّرة بحرفي الجر، في، ومن، اللذين يحرّكان الفاعليّة الدّاخليّة للنّصّ بتفاعلهما مع روابط هذه الوحدات المتمثّلة بحروف العطف، " الواو "، و " أو "، إذ يتم الانتقال بين هذه الوحدات بصورة منسجمة تخدم مقصديّة الخطاب .

وحين تتصاعد أحداث القمع، وتتفاقم أعداد المعتقلين في السّجون، وتتزايد المداهمات اللّيليّة للبيوعات بحثًا عن المعارضين للنّظام، يستبد القلق بالشّاعر عبده بدوي، فيهرب من هذا الواقع إلى التّراث بحثًا عن أحداث مشابهة في التّاريخ فيلتقي بالشخصيّة التّاريخيّة، المثيرة للجدل، شخصيّة الحجاج [18]، المعروفة بالقسوة، وسفك الدّماء ضد معارضيها، فيسقطها على عصره مستغلا كل إمكانيات هذه الشّخصيّة، بما جبلت عليه من بطش، في قصيدة طويلة، تسمّى " من تجولات الحجّاج في اللّيل ".

(18) استقطبت شخصيّة الحجّاج عددًا من الشّعراء المعاصرين بوصفها رمزًا للظّلم والإرهاب ، والاستبداد ، فوظفوها في أشعارهم قناعا يحاكمون به طغاة العصر . انظر في هذا الموضوع ، على عشري زايد ، " استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر " . طرابلس . ليبيا ، 1978م ، ص 157 وما بعدها .

سجّل فيها أحداث خمس ليال من الرّعب، مع مقدّمة لهذه الأحداث تحت عنوان " منشورات عامّة "، تبيّن فلسفة الحجّاج في أخذ النّاس بالسّيف :

يا أهل الكوفة
لا يجتمع اثنان
إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السّيف
.. لا يلقي إنسان أذنه
إن سار وخلاّها فسأقطعها
وسأقطع منه الكف
فلقد كان الأحرى به
أن يحشرها في أذنه
إشفاقا من صوت الحرف [19]

ينقلنا الخطاب ابتداء إلى المشهد التّراثي المعروف عن تهديد الحجّاج لرعيّته، حتّى بدا المشهد شديد الكثافة التّاريخيّة، التي تكاد تحجب العناصر المعاصرة التي تمرّ قناة الموروث بصعوبة شديدة، ولعلّ هذا السّتار التّاريخي الكثيف راجع إلى أجواء الرّعب التي عاشها الشّاعر في تلك الفترة، فكانت صورة الحجّاج التّراثيّة، وتهديداته تتداعى في ذهنه وتملأ جوانحه، وتسدّ عليه الأفق، فلم يتخلّص من قبضة هذا الموروث وقوّة تأثيره إلاّ بصعوبة شديدة، ولعلّ الأمر كما يبدو مقصودًا لذاته خوفا من الوقوع تحت طائلة التّفسير السيّاسي للنّصّ، الذي قد يقود صاحبه إلى الاعتقال أو الموت .

ولمّا كانت دلالات مثل هذه الشّخصيّة التّاريخيّة تثير في النّفس، بمجرّد ذكرها، مدلولات القسوة، والرّعب، والظّلم، وإباحة الدّم، أمكن فهم

---

(19) عبده بدوي ، دقّات الليل ، 62 .

دلالتها العميقة على الفترة السيّاسيّة القاسية التي عاشتها مصر في الستينات من هذا القرن، وقد كان هناك أكثر من حجّاج، تجاوز بممارساته وشذوذه فعل الشّخصيّة التّاريخيّة بمراحل، وما نشر من أسرار عن رجال المخابرات في تلك الفترة يدعم ذلك [20] .

يفتح الخطاب ملفوظاته بمثل ذلك النّداء التّاريخي، الذي واجه به الحجّاج أهل العراق، حين اعتلى منبر مسجد الكوفة، مستهلا به خطبته المشهورة، (يا أهل العراق)، بيد أنّ عدول الخطاب المعاصر عن لفظة " العراق " إلى " الكوفة " له مدلوله الخاص المرتبط زمانا ومكانا بظرف معين على عكس لفظة الخطاب التاريخي التي تشير إلى فضاء واسع يتجاوز محيط الخطاب في الكوفة ليشمل كل أهل العراق بدون استثناء، وتكمن تلك الخصوصيّة التي ينطوي عليها الخطاب في حساسيّة السّلطة من النّقد الموجّه إليها، أو خشية التآمر عليها من فئات معيّنة تمتلك سلطة القلم المؤثّر في توجيه الرّأي العام، أو سلطة السّلاح، ولذا كان همس الإثنين، أو إلقاء السّمع إلى الإشاعة يثير شهيّة السّلطة إلى العقاب المتجاوز للحد إرهابا وردعا .

وتبدو فاعليّة الكلمة، في محيط السّلطة، شديدة عليها، لما لها من تأثير مباشر في إيقاظ الوعي، وتثوير الجماهير، ولذا فإنّ فلسفتها في هذا الجانب تستند إلى إغلاق السّمع طواعية أو كرها، ومن هنا جاء ذلك التصوير المفعم بالحيوية، والمثير للدّهشة، في طلب حشر اليد المقطوعة في الأذن، تعبيرا عن قلق السلطة وخوفها، من قوّة نفاذ الكلمة في السّمع والقلب، وتجسيدا حيّا لغياب حريّة الرّأي والتّعبير ويستمد هذا التصوير

(20) انظر تفاصيل هذا الموضوع في كنتاب جمال حماد ، الحكومة الخفيّة في عهد عبد النّاصر، القاهرة، 1991م ، وكتاب طارق البشري ، الديمقراطية ونظام 23 يوليو ، منشورات مؤسسة الأبحاث العربيّة بيروت .

الفني، في إغلاق الأذن عن السّمع، مرجعيّته من التّعبير القرآني في إعراض قوم نوح عن سماع الدّعوة، (وإنّي كلّما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم واستغشوا ثيابهم ...) .

وعلى صعيد التّشكيل الفني للخطاب يوضع الحجّاج بصورة مباشرة مع الجمهور، فلا يظهر منه، على السّطح، إلاّ صوته المنذر بالعقاب، في سياق عنوان القصيدة " منشورات عامّة "، " فالمنشور " هو العنصر الجوهري الذي يحمل صوت الحجّاج، وبذا تتميّز الشخصيّة المعاصرة عن قرينتها التّاريخيّة بهذه المنشورات التّهديديّة، التي تتجاوز حدود الصوت، الذي كان عماد الشّخصيّة التّاريخيّة في التّعامل مع الأحداث، وبالتّالي يصبح المنشور وما ينطوي عليه أكثر ثباتا في مواجهة تحدّي التّمرّد، أو الخروج عن السّلطة إذ يبقى نصّه المدوّن مذكّرا بالعقاب، فلا يعتريه حذف أو زيادة أو تشويه، تشترك في استيعابه حاسّتا البصر والسّمع معًا .

ويحاول الخطاب، في مقدّمة قصيدة، " زمن تجوّلات الحجّاج في اللّيل " أن يستكمل كلّ العناصر التّراثيّة التي تكشف عن عناصر القسوة والشّذوذ في شخصيّة الحجّاج، فكان هناك اتّكاء خاص على أهمّ ما عرف به الحجّاج وهو حبّه الشّديد لرؤية الدّم منبجسًا من جسد الضحيّة، وانتشاؤه به :

يا أهل البصرة
لن آخذكم بالسّيف على غرّة
فأنا أهوى أن أنظر في عينيْ مقتولي
... وأحبّ الدّم
لا أعشق منه الخيط المنبجسا
لكنّ الشلاّل الشّرسا !

... أنا أعرف أنّي أحصد ما زرع الله
لكن لا يعنيني نبض في الحقل الأخضر
ما يعنيني أعناق سنابلكم إذ تهوي في البيدر ! [21]

يركّز النّصّ هنا على تجلية الوجه الحقيقي للشخصيّة التّاريخيّة، في سياق المأثور التّراثي، الذي يقود حركة ملفوظات الخطاب في الكشف عن النّزعة النّفسيّة، التي تحكم هنا هذا السّلوك الدّموي، حتى بدا الموقف استعراضا لنفسيّة منحرفة، منساقة وراء نزعاتها الدّمويّة، ومع أنّ الخطاب لا يكشف عن عمد أيّ ملمح عصري، في ملفوظاته، يمكن أن ينصرف إلى حجّاج العصر، في هذه المرحلة من القصيدة، مرجئا ذلك إلى حديث " اللّيلات الخمس "، فإنّ إيقاعات الأحداث التي عاشتها الأمّة، في تلك الفترة التي كتب فيها الشّاعر قصيدته قويّة الإيحاء على حجّاج عصري بعينه، وأحسب أنّ حضور الشّخصيّة التّاريخيّة، في زيّ نصّ أدبي يحاول تسجيل موقف من واقعه، هو حضور غير مباشر للشخصيّة المعاصرة في مواجهة حكم التّاريخ، وما الشّخصيّة التّاريخيّة إلاّ الوسيلة التي تؤطّر بها الشّخصيّة المعاصرة لوضعها في مكانها الصّحيح من التّاريخ .

فإذا ما أتينا إلى تحليل المكوّنات اللّغويّة للخطاب نجد أنّ النّبرة الخطابيّة هي التي تهيمن على شبكته، في سياق النّداء، وتوزّع جمله بين النّفي والإثبات، مع سيطرة الجملة الفعليّة وتوزّعها بصورة رأسيّة أو بصورة أفقيّة، مع مساحة كافية لتمدّد الجملة الإسميّة، وقد تظافرت هذه المستويات اللّغويّة في تقريب الصّورة الدّقيقة للشخصيّة التّراثيّة، ففي حين حملت الجمل الفعليّة أنماط التّهديد والوعيد، بصورة مباشرة إلى المخاطب،

(21) عبده بدوي ، المصدر السّابق ، 64 .

تكفّلت الجمل الإسميّة بتقديم الشّخصيّة التّاريخيّة بنوازعها النّفسيّة التي تحكم سلوكها، ممّا أضفى على النّصّ حيويّة في تحوّلات مستويات ملفوظاته اللّغويّة، فضلا عن تجلية الزّوايا المختلفة في شخصيّة المتكلّم .

وعلى المستوى الصوتي، يستغل الخطاب إمكانات الصّوت في تمثّل المعنى، فنجد في هذا الصّدد أنّ صوتي الألف والياء قد هيمنا بصورة تامّة على جميع تراكيب الخطاب، لتمثيل حالة التهيّج الانفعالي التي سيطرت على المتكلّم في ملفوظات خطابه، من أجل اختراق وعي المخاطب، وهزّه على نحو يستوعب معه رسالة المتكلّم، ولا يكتفي الخطاب بهذا بل يعمد إلى استغلال صوتي السّين والشّين في الكلمات " المنبجسا "، " الشلاّل "، " الشرسا "، لتمثّل لحظات صوت انبثاق الدّم وتدفّقه، من جسد الضحيّة، بما ينطوي عليه هذان الصّوتان من صفير حين النّطق بهما، فكلاهما رخو مهموس، لكي يكثّف من قوّة تأثير المشهد الدّرامي في نفس المتلقّي كأسلوب حياة للمتكلّم قبل أن يكون أسلوب ردع للسلطان .

ونلتقي في اللّيلة الأولى، من قصيدة، " من تحوّلات الحجّاج في الليل " صورة نمطيّة من حالات الرّعب المتكئة على مداهمة البيوت في هدأة اللّيل بحثا عن ضحايا جدد تضاف إلى رصيد الإرهاب والقهر السيّاسي :

لمّا صاحت في اللّيل الأبواب
من تحت مخالب دامية وسباب
من تحت حذاء مشقوق، ومؤخرة لسلاح لامع
أصغت حتى أحجار البيت
حتّى " رأس الشّارع " !
حتّى قمر قد كان يطل على ليل الشّاعر
ويناغمه، لكن هذي اللّيله

لم يلمح خوفًا من أن يسجن بين سحاب
عامًا أو بضعة أعوام من غير استجواب ! !
في هـذي اللّيله
قد كانت سبعة أعوام في طفل أخضر
تمشي فرحـا ! تتبختر
وتغنّي ما حفظ الأطفال
" يا عساكري يا بو بنديقيّة "
... لحظات ثمّ تدقّ عصا الحجّاج على تلك الأغنية
بحثا عن رأس أينع في تلك الأمسية
فيجف الطفل ، ويستخذي من خلف الأهداب [22]

ليس ثمّة مكان في هذا النّصّ لشيء آخر، غير بيان حقيقة إرهاب السّلطة بالمنظور الشّامل، الذي يتخطّى حدود المكان، في زمن بعينه، زمن اللّيل، أو زمن الرّعب الحجّاجي الصّاخب، الذي يتنامى بصورة متعارضة مع حركة اللّيل المتّسمة بالهدوء والسّكينة، ولذا يأتي الفعل " صاحت "، المقترن بظرف الزّمان، المتضمّن معنى الشّرط، " لمّا " ممزّقا فضاء السّكون اللّيلي، في سياق مظاهر الرّعب المصاحبة للحدث ذاته، والمرتبطة به ارتباط المعلول بالعلّة، وهنا لا يكتفي بتسجيل الفعل، في صورة استعاريّة، شديدة الإيحاء، بغرابة الحدث، بل يصحب بمشاهدة بصريّة مركّزة في سياق النّعت، المحدّد للصّورة المرئيّة، تعمل على خلق مناخ نمطي من إرهاب السّلطة، فهناك " مخالب دامية "، و " سباب "، و" حذاء مشقوق "، و" سلاح لامع "، كلّها تتجمّع في لحظة زمنيّة معنيّة، وقد تهيأت لممارسة دورها الإرهابي، في انتهاك حرمة البيوت، واعتقال المواطنين، أو ترويعهم في أحسن الأحوال .

(22) المصدر السّابق . ص 65 وما بعدها .

ثمّ تبدأ، على إثر حدوث الفعل، قيم صياغيّة مرتبطة بأداة الشّرط، المتصدّرة الخطاب، لتسجيل ردّة الفعل المتمثّل " بالإصغاء "، بوصفه أعلى درجات الانتباه عقليّا ونفسيّا، بيد أنّ هذا الإصغاء ينداح، لفرط الرّعب، في حيّز فضائي يمتدّ من الدّاخل إلى الخارج، بالشّكلين الأفقي والرّأسي، ليشمل عناصر مجازيّة، تتجاوب مع أصدائه، حوّلت من دلالتها الشّيئيّة الجامدة إلى دلالتها الإنسانيّة، فاكتسبت صفة " الإصغاء "، كخاصيّة إنسانيّة، وكلّها تصبّ في مجرى تجسيد أبعاد وفعاليّة هذا الإرهاب بطقوسه المنظمة سلوكا، وهيئة، في شخص أفراده، بأسلحتهم اللامعة، وأحذيتهم المنشقّة وخالبهم الدّاميّة، وألسنتهم البذيئة، وفي إطار هذا الرّعب، يتوقّف النّصّ عند حدثين، في هذه اللّيلة، لارتباطهما، بصورة مباشرة، بالشّاعر، الأوّل : اختفاء قمر الشّاعر الذي اعتاد أن يناغمه، خوفا من السّجن أو الاستجواب، والصّورة رغم مجازيتها عميقة الدّلالة على المدى الذي بلغه الرّعب في النّفوس، وبتحطّم اللّحظة الرّومانسيّة عند الشّاعر، في هذه اللّيلة المشؤومة، يبقى " ليل الشّاعر "، هو الأكثر حضورا في النّفس، ولا يعني هنا " باللّيل " اللّحظة الفيزيائيّة، وإنّما اللّحظة النّفسيّة التي تتمزّق النّفس فيها أمام هذا الإرهاب المستمرّ. أمّا الحدث الثّاني، فهو مرتبط ببراءة الطفولة وترويعها فجأة، وهي في قمّة استغراقها في اللّعب، ويوظّف النّصّ، لتجلية هذا المشهد، ترنيمة طفوليّة " يا عسكاري يا بو بنديقيّة "، يتغنّى بها طفل صغير، لتقطع هذه التّرنيمة في لحظة مباغتة " عصا الحجّاج "، وكأنّها على موعد مع هذه الأنشودة، وتلك هي المفارقة الحاسمة، في هذا المشهد، الذي يتجمّد الطفل فيه خوفا وهلعا، ولا مراء في أنّ مشهد انكسار الطفولة، أمام الإرهاب أضفى بعدا فاعلا في درجة دراميّة النّصّ في نفس المتلقّي، وبخاصّة ما يثيره تعبير " يستخذي خلف الأهداب " من إيحاءات تعكس مشاعر الخوف، والقلق، والرّعب، أمام هول المفاجأة، لكن " عصا الحجّاج " مسبّبة الرّعب، لهذا

الطفل البريء، تبحث عن شيء آخر يحدّده الخطاب تحديدا واضحا، " عن رأس أينع في تلك الأمسيّة "، ومن الطّبيعي أنّ الطّفل ليس مقصودا في ذاته لكن القدر ساقه في طريق تلك " العصا المرعبة "، ليشهد تجربة جديدة في حياته، قد تحفر أخاديد عميقة في نفسه تلازمه مدى الحياة، ولعل هذا ما يريد النّصّ تأكيده من توظيف براءة الطفولة في عناصر تكوينه، يضاف إلى ذلك ما قد يثيره مثل هذا المشهد من تثوير الحسّ الإنساني تجاه ترويع الطّفولة البريئة.

ولعلّ ما يثير الانتباه في هذا الجزء من القصيدة أنّ العناصر التّراثيّة، التي في إطار مرجعيّتها تحرّك النّصّ ابتداء، قد تراجعت كثيرا أمام ضغط العناصر المعاصرة، التي فرضت ظلّها على حركة النّصّ، حتى لم يبق منها إلاّ الرّمز، " عصا الحجّاج "، الذي يشدّ هذا الجزء من النّصّ إلى مقدّمته، التي أشرنا إليها قبل قليل، فهل يعني ذلك أنّ الذّات حاولت مراوغة السّلطة، خشية مساءلتها، عن ملفوظاتها، بالتّركيز على العناصر التّراثيّة في المقدّمة، ثمّ التّحرّك على ضوئها بحريّة تامّة، في المقاطع الأخرى ؟ ربّما كان الأمر كذلك، وقد لا يكون، لكن المهمّ أنّ النّصّ استطاع بكفاءة عالية أن يوظّف كل ما يمكن توظيفه من وسائل فنيّة، كالرّمز والاستعارة، والمجاز، وصوت ترنيمة الطّفل، حتّى طريقة نطقه لكلمتي عسكري، وبندقيّة، " يا عسكاري يا بو بندقية "، والألوان، والأصوات، لينقل إلينا نبض العصر ومفارقاته في حياة الإنسان .

في اللّيلة الرّابعة " من تجولات الحجّاج في اللّيل " تدخل بنا الذّات في حوار مع نفسها، المتخمة بالقلق، في إطار الرّعب التّراثي، الذي اتّسمت به شخصيّة الحجّاج في التّاريخ، لتنقل إلينا نبض الحياة في مواجهة بطش السّلطة :

شيء ما في هذا اللّيل المقتول
قد أرهقه ... قد داهمه
قد غيّر في عينيه الأشياء
قد شدّ جذورا من تحت الأشجار الخضراء
وأحال الدّنيا صامتة صفراء
إلاّ من صوت في أعماق اللّيل يقول :
" من يحمي في هذي الأيام غصون الزيتون ؟
من ينتظر البشرى من سيناء ؟
من يشهد أنّ العصر دميم والأيّام سجون ؟
ويغنّي للمعصوبة أعينهم
من قبل السّقطة في بئر الظلماء "
...
لحظات ثمّ تدقّ عليه عصا الحجّاج
فيموت وراء الباب رتاج بعد رتاج
ويقيء النّور، ويأتي ظل خلف زجاج
قد حملق وجه الحجّاج القاسي في كل البيت
حتّى في الرّعشة في المصباح المهتاج
حتّى في نبض يلهث في الأوداج [23]

ينهض هذا الجزء من الخطاب على تفاعل ثلاث حركات في شبكة نسيجه تؤلف معا تيّارا متواصلا من القلق اللانهائي لواقع ينبض بالرّعب، فعلى المستوى الأوّل، تطالعنا الذّات متلبّسة بالحيرة من ذلك الشّعور الغامض المفاجئ الذي أرهقها، وقلب كيانها في رؤيتها الأشياء حتى بدت الدّنيا من حولها " صامتة صفراء ". ويكشف هذا الوصف عن ثراء دلالي

(23) المصر السّابق ، 75 وما بعدها .

يشي بالموت وانطفاء الحياة، ومع قدرة الذّات على استجلاء أحاسيسها الشّعوريّة من منظور انعكاسات هذه الأشياء عليها، فإنّ حقيقة هذا الشّعور المغير في الرؤية يبدو بعيدا عن التّحديد، أو هو وراء قدرة الذّات على القبض عليه، ولذا نكتفي بتسميته تسمية تزيده غموضا " شيء ما "، ممّا يزيد من مساحة هذا الشّعور المبهم، وبالتّالي يرفع درجة القلق والتّوتّر في النّفس إلى أبعد مدى ممكن، وبخاصّة حين يتمّ ذلك كلّه في سياق " اللّيل المقتول ". وهذا التّعبير المجازي يكشف عن أزمة الذّات مع محيطها الذي تعاني تداعياته المثيرة للقلق والتّرقّب، ومن ثمّ كان النّعت في النّصّ تجسيدا مباشرا لذا الشعور الغامض في مستوى الرؤية، فالأشجار قد شدّت جذورها من تحت، والدّنيا صارت صامتة، وهذان الوصفان يصبّان في رؤية أعمّ، هي رؤية " اللّيل المقتول "، الذي تتفاعل في فضائه كلّ هذه الأحاسيس والمشاعر السّلبيّة حيال الواقع، المتّجه إلى انطفاء جذوة الحياة في شرايينه .

وتنطلق الحركة الثّانية للخطاب، من محيط اللّيل أيضا، في سياق صوت آخر يمزّق هذا الصّمت بالأسئلة التي تنفجر شظايا في وجه العصر تعبيرا عن حالة القلق السيّاسي الممض، ومن ثمّ يتوقّف هذا الصّوت عند مسبّبات هذا القلق على المستقبل، فيحدّدها تحديدا مباشرا في سياق التّساؤل المتوالي، لمسرحة الموقف، وجعله في متناول وعي المتلقّي، ولذا يتمّ التّركيز بصورة حادّة على الوعي الغايب، " يغنّي للمعصوبة أعينهم "، للفت الانتباه إلى هذا الصّوت الذي يحاول أن يفرض سياقه الخاص على الأحداث، من خلال البحث عن أنموذج من الوعي قادر على التّحديق الشّديد في الواقع ليكون شاهدا على العصر، وفق رؤية تتجانس مع رؤية هذا الصّوت في الحكم عليه، وهي رؤية تنطوي على موقف يرهص بالكارثة، تصريحا لا تلميحا، " قبل السّقطة في بئر الظلماء "، وهكذا

يحدّد هذا الصّوت أبعاد الموقف القادم، من منظور مخالف، يعتمد على نفاذ الرّؤية، وقوّة الحدس، في قراءة الواقع، والمستقبل .

ومع أنّ هذا المقطع من القصيدة يتّكئ على تقنيات " المنولوج " في تقديم صوت آخر يتفاعل مع حالة توتّر الذّات، وحيرتها وقلقها، في مطلع الحركة الأولى من النّصّ، فإنّ هذا الصّوت كسّر من حدّة حضور الذّات في النّصّ، وارتفع معها في معاناتها بصورة ظاهريّة، لكنّه في النّهاية يبقى صوت الذّات، في حوارها مع نفسها، ومع الواقع من حولها، وبالتّالي ترتفع الذّات بخطابها من مجرّد انفعالات نفسيّة فرضها موقف معيّن إلى رسالة سامية تتجاوز الذّات إلى مصير أمّة .

وفي الحركة الثّالثة من النّصّ لا يلبث هذا الصّوت أن ينكسر مع ظهور حركة " الحجّاج " في فضاء اللّيل، مستخدمة سلطتها التعسّفيّة، في إثارة الرّعب في الأشياء التي تتماس مع حركتها بصورة سلبية ممّا ساعد على إيجاد مستوى من العلاقات الزّمانيّة والمكانيّة والإنسانيّة تتعانق مع حركة الرّعب بصورة تلقائيّة، نظرا لمخزون الذّاكرة الطّافح بالرّعب الحجّاجي الذي يموت من إطلالته " وراء الباب رتاج بعد رتاج "، وهلعا منه " يقيء النور " .

ويطلعنا الخطاب لا على الجانب المرعب في هذه الشّخصيّة فحسب، بل على الجانب العملي منها في انتهاك أدقّ خصوصيّات النّاس في البيوت، وفي مكوّنات النّفوس أيضا، ولذا يأتي تعبير النّصّ عن هذا الملمح من الشّخصيّة، " قد حملق وجه الحجّاج القاسي... الخ " عميق الدّلالة على اللّحظة المعاصرة، التي يحاول النّصّ تجلية أبعادها عبر الشّخصيّة التّراثيّة، كوسيط لتجربة السّلطة في تعاملها مع النّاس، حيث إنّ الشكّ، والرّيبة، والخوف، هو ما يحكم علاقات الطّرفين .

وعلى مستوى البنية التّشكيليّة للخطاب يلاحظ أنّ الإضافة النّحويّة قد أخذت أبعادا أساسيّة في بلورة التّجربة الفنيّة، على نحو يخرجها من إطارها الذّاتي إلى بعد إنساني عامّ، كما في عبارات مثل " غصون الزيتون "، تعبيرا عن السّلام، و" بئر الظلماء "، تجسيدا للكارثة، و" عصا الحجّاج " رمزا لسلطة القهر، و" وجه الحجّاج القاسي "، رمزا للسّلطان المستبد، كما أخذ النّعت بعدا آخر في تحديد درجة التّحوّلات التي تعاني الذّات رؤيتها، فنلتقي بالألوان " الخضراء "، و" صفراء " ثمّ " الظلماء "، مقابل السّواد، ومع أنّ النّعت مرتبط أساسا بالوظيفة النّحويّة لبنية النّصّ فإنّ وظيفته الدّلاليّة، حين يحسن توظيفه، تبقى أكثر أهمّيّة من قيمته النّحويّة، حين لا يتجاوز أن يكون حشوا بلاغيّا، ولو تأمّلنا النّعتين الأخيرين، المفرد والجملة، في نهاية الخطاب، " المهتاج "، " يلهث في الأوداج "، في سياق بنية تركيب جملتها النّحويّة، لوجدنا أنّ وظيفتهما الدّلاليّة تكمن في محاولة التقاط حركة الشّعور بالرّعب، واختلاج النّفوس بها، لحظة النّظرة الحجّاجيّة المتفحّصة، المدعومة بسلطة العصا، التي تدقّ الأبواب في عتمة اللّيل، مثيرة الفزع في النّفوس، ولعلّ تجسيد فاعليتها في تلك الاستعارة المبتكرة، " يقئ النّور " كاف لإثارة الإحساس بالغثيان، وردّة الفعل النّفسيّة العنيفة عند ضحاياها .

لم يكتف الشّاعر عبده بدوي بالتقاط شخصيّة الحجّاج التّاريخيّة، رمزا للحاكم الظالم بل ذهب يبحث في التّراث عن ضحاياها على مستوى الجماعات والأفراد ليسقطها على واقعه الذي ينوء بالمظالم، فكان

له في حادثة " السود في البصرة " [24] مادّة ثريّة لو أحسن استغلالها في توضيح هذا الجانب :

ماذا نفعل
نحن السّود المقهورين الغرقى في هذا العصر
فلقد أكلتنا ملاحات البصرة
شربتنا ملاّحات البصرة
....
عشنا عرقا متنا شفقا
قلنا : فلنترك ما قد قيل بأنّ النّاس جميعا إخوة
ولنحرس عهر النّاس بليلات القسوة
لن يحزننا أنّ الزّوجة
قسمت ـ عدلاً ـ تنهيدتها بين الزّوج المسكين وبين العاشق !
لن يقتلنا هذا الورد المتدلّي منّا في السّفح
فالآنية الحمراء ـ على الأعناق ـ الجرح
لن يزعجنا أنّ الشّمس
تشكو في كلّ صباح أعراض الطمث
في هذا العصر البخس
لن يبكينا أنّ السّادة
إمّا ديوث، أو مجنون، أو قاتل
فلقد أصبحنا من طول القهر النّازل

---

24) تشير أحداث التّاريخ إلى أنّ السود في المنطقة المحيطة بالبصرة قاموا بعدّة ثورات ضد سادتهم، ، رافعين راية العصيان المسلّح ضدّ الدولة والأفراد ، سنة 70هـ في عهد مصعب بن الزّبير ، وتمرّد عام 75هـ في ولاية الحجّاج بن يوسف حيث قمع ثورتهم ، ثمّ كانت ثورتهم الكبرى سنة 255 هـ ، بقيادة زعيمهم علي بن محمّد ، التي ارتكبت فيها الكثير من الفضائع والمجازر البشريّة ، وقد أفاضت في الحديث عنها كتب الأدب والتّاريخ ، لمزيد من التّفاصيل راجع أحمد علبي ، ثورة الزّنج ، بيروت ، 1991م .

سيقانا دون سنابل

وبذورا في واد قاحل [25]

يحاول النّصّ من خلال تمرّد السّود في البصرة عام 75 هـ . ، إبّان ولاية الحجّاج بن يوسف على العراق ، أن يوظّف هذه الحادثة التّاريخيّة بإسقاطها على العصر بيد أنّ العناصر التّراثيّة، تفرض حضورها بصورة تكاد تخنق معها أيّ ملمح عصري، مثلها في ذلك مثل بعض النّصوص السّابقة، ممّا يهدّد بتقويض التّجربة الفنيّة، وتحويلها إلى مجرّد وصف تقريري لحادثة تاريخيّة [26]، وليس هذا هو مجال الشّعر ، ممّا قد يعطي انطباعا أوّليّا، للقارئ المتعجّل، على الأقل، أنّ الشّاعر قد أخفق في الرّبط بين تداعيات الحاضر والموروث التّاريخي الذي يعتبر قناعا يطل منه الشّاعر على أحداث عصره، بصورة آمنة نسبيّا من غائلة السّلطة، وبخاصّة حين تكون الأخيرة هي موضوع القناع، كتلك الحالة التي نواجهها مع الشّاعر عبده بدوي في كثير من قصائده التي تعتمد في بنيتها الفنيّة على الموروث التّاريخي .

يواجهنا الخطاب بصوت واحد، صوت السّود المقهورين على أيدي سادتهم في " البصرة "، مع اتّكاء خاص على مكان عذاب هذه الفئة المقهورة، " ملاحات البصرة "، الذي يتكرّر مرّتين، ومع أهميّة هذا المكان، وإيحاءاته التّاريخيّة المرتبطة بمعاناة فئة مغلوبة على أمرها، فإنّه بدا عاجزا عن إعطاء أيّة إشارة معاصرة يمكن إسقاطها عليه، وبخاصّة أنّ ملفوظات النّصّ التّالية، مباشرة لإشارة المكان، تعمل على تجلية أبعاد عذابه، بصورة انعكاسيّة على نفسيّة هذه الفئة المظلومة من النّاس، ممّا يولّد إحساسا بالتّعاطف الإنساني معهم ، ولعلّه من الطّبيعي أنّ مفهوم التّعاطف

---

(25) عبده بدوي ، المصدر السابق ، ص 87 وما بعدها .

(26) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التاثية في الشعر العربي المعاصر ، 368 .

في الخطاب أمر تقديري، متروك لمدى انفعال، أو تفاعل القارئ مع طريقة التّعبير الشّعري، بيد أنّ الذي لا جدال فيه أنّ الخطاب يعبّر عن موقف رافض للواقع بما ينطوي عليه من قهر، مع قلّة الحيلة في تغييره، إلاّ من الإيمان بمبدأ الصّمود مهما كانت التّداعيات والنّتائج .

وهذا الصّمود، الذي يقيم الخطاب جدليّته على أساسه، صمود سلبي يتّكئ فيه على عدم المبالاة فيما يحدث منطلقا في ذلك من محاجّة عقليّة قوامها معطيات الواقع الموزّعة بين تسلّط دموي على الرّقاب، وانتهاك للحرمات، وفساد اجتماعي، قتل في هذه الفئة المضطهدة الإحساس بالحياة، حتى أصبحت ـ على حدّ تعبير الخطاب ـ " بذورًا في واد قاحل "، لا تملك الحياة لكنّها لم تفقد إرادة الحياة، بما تنطوي عليه البذرة من سرّ الحياة، لكنّ هذا الصّمود السّلبي، أو الحيرة أمام قوّة الواقع، ليس ملمحًا تراثيًا في حركة السّود في البصرة، إذ كانت حركة عصيان مسلّح، قمعت بقوّة السّلاح بعد أن هدّدت كيان الدّولة، وبالتّالي يقترب هذا الملمح من أن يكون ملمحًا عصريًا ينطبق على واقع النّاس في هذا العصر حين يعييهم الأمر، فيبحثون عن مبرّرات سلبيتهم بتلك الحجج التي يدور حولها الخطاب، فإذا صحّ هذا التّفسير، ولعلّه كذلك، فإنّ الملامح العصريّة الأخرى لا تكاد تلاحظ إلاّ في إطار هذا التّفسير، إذ تنسرب في النّصّ بصورة دقيقة، محاطة بنسيج من عناصر الموروث التّاريخي، ولنتأمّل هذا التّعبير المثير، إلى درجة الغثيان، " لن يحزننا أنّ الزّوجة قسمت ـ عدلا ـ تنهيدتها بين الزّوج المسكين وبين العاشق " ! إذ لا يمكن أن ينصرف هذا الملمح إلى الموروث التّاريخي، إذ من المعروف أنّ العبيد في البصرة آنذاك كانوا يعانون من الجوع والمرض، والقحط الجنسي، فلم تكن لديهم أزواج، يقول عنهم ابن أبي الحديد : " لم يكونوا ذوي زوجات

وأولاد، كانوا على هيئة الشطار عزّابًا "[27]، ولذا كان انتقامهم لحرمانهم عنيفًا ومروّعًا استبيحت فيه الدّماء والأعراض.[28] من هذا يتبيّن أنّ الخطاب يومئ إلى السّود ظاهريًا غير أنّ مقصده الخفي ينصرف إلى العصر الذي بدت فيه السلبيّة تجاه فضائح السّلطة الجائرة، تنصرف حتّى إلى إشاعة التّغاضي عن اتخاذ موقف تجاه الزّوجة الخائنة، ممّا يشير إلى حالة العجز التّام عن اتّخاذ أي موقف إيجابي تجاه العصر، الذي يمثّل كما رأينا في قصائد سابقة، بؤرة أساسيّة في شعر عبده بدوي، ينطلق منها ويعود إليها كاشفا عن مواطن العلّة الأساسيّة في نسيج الواقع، وهي السّلطة القمعيّة المسؤولة عن قتل روح التمرّد، أو الاعتراض في نفسيّة النّاس، ولذا كان السؤال في مطلع الخطاب حاسما في هذا المجال، " ماذا نفعل " ؟ ! ، وقد يبدو السؤال ساذجا وبسيطا لكنّه عميق الدّلالة على حالة العجز والحيرة والخوف بفعل " طول القهر النّازل "، كما هو تعبير الخطاب، هذا القهر الذي حوّل النّاس كما يقول النّصّ : " سيقانًا دون سنابل "، وهذا التّعبير المجازي بالغ الدّلالة على حالة العقم في حياة النّاس، وهو يتراسل بصورة مباشرة مع تلك الاستعارة المجازية الجديدة في تصوير عقم الشّمس، إذ " تشكو في كل صباح أعراض الطمث "، ومن هذين المجازين تتبلور حالة الإحباط التي ترسّخ مفهوم اللاّجدوى من المقاومة، التي تتحوّل إلى سلوك عام يفقد فيه الإنسان رؤيته الخاصة للحياة، ومن ثمّ تصبح اللاّمبالاة هي الإطار الذي يحكم عموميّة العلاقات الإنسانيّة من أعلى إلى أسفل أو العكس، ومن هذا المنظور تبدو انتهاكات السلطة مبرّرة، أمام عدم المبالاة، مادام السّادة حسب تعبير الخطاب : " إمّا ديوث، أو مجنون، أو قاتل "، وهذا التّصنيف رغم قسوته يقدّم

---

(27) عبد الحميد . بن أبي الحديد . (ت 655 هـ) . شرح نهج البلاغة . ط . عيسى البابي الحلبي . القاهرة . 1966 . ج 8 / 126 .

(28) أحمد علبي . ثورة الزنج . 132 . 135 . 148 .

رؤية ذاتيّة لواقع السلطة وانحرافاتها الأخلاقيّة، وهذه الرؤية قد تنصرف دلالتها إلى الموروث، كما يمكن أن تنصرف في الوقت ذاته إلى المعاصر، إذ إنّ الحدود بين الموروث والمعاصر هنا غير واضحة، ممّا يسمح للنّصّ بهامش من المراوغة تجاه محاسبة السّلطة لملفوظاته .

ومع أنّ صوت الشّاعر، كضمير متكلّم لا وجود له على الإطلاق في النّصّ، وأنّ الحضور الدّائم كان لضمير الجمع المتكلّم، الذي في سياقاته المختلفة تتفاعل أحداث النّصّ معبّرة عن معاناة عامّة، فإنّ الشّاعر بقي مستكنّا في نسيج بنية التّعبير كفرد في مجموع، وإذا كان الموروث التّاريخي يمثّل للشّاعر قناعا ينفذ من خلاله إلى تأمّل واقعه بصورة " تنأى به عن التّدفّق المباشر للذّات، دون أن يخفي الرّمز المنظور الذي يحدّد موقف الشّاعر من عصره " [29]، فإنّ طبيعة استعارة الموروث تفرض نمطا معيّنا من التّنازل وفقا لما يكتنزه الموروث من عناصر قادرة على التّوازي بصورة متقاربة، ولا أقول متطابقة ، مع أحداث العصر، ممّا يساعد على إسقاط الدّلالة المعاصرة من جهة، ويبرّر استعارة هذا الموروث بعينه دون غيره من جهة أخرى. فإذا ما وضعنا ذلك كلّه في إطار الحساسيّة المفرطة عند الشّاعر تجاه ظلم السّلطة أمكننا أن نفهم سرّ اختيار موضوع " السّود في البصرة "، وهو موضوع يقترن بالظلم الجماعي الفادح الذي وقع على هذه الطّبقة الاجتماعيّة في التّاريخ الإسلامي، سواء من السّلطة أو من غيرها، كما يقترن أيضا بالثّورة المدمّرة على هذا الظلم، وهو من هذه الجهة قادر كرمز على التّعبير عن المعاناة الجماعيّة، غير أنّ الشّاعر كما رأينا لا يستثمر كل إمكانات هذا الموروث، بل يلتقط منه الجانب المرتبط بالنّظم والمعاناة، والقهر، ويعكس

(29) جابر عصفور ، أقنعة الشّعر المعاصر . مهيار الدّمشقي ، مجلّة فصول . المجلّد الأوّل ، العدد الرّابع . يوليو 1981م ، 123 .

ردّة الفعل عند السّود من الثّورة والتّمرّد إلى اللاّمبالاة، لتصبح الأخيرة هي السّمة العصريّة التي يتكئ عليها النّصّ لإدانة النّزعة الجمعيّة في اللاّمبالاة تجاه عسف السّلطة وطغيانها، وهي نزعة تكاد تكون قاتلة لوقوعها في دائرة التّبرير السّلبي أيضا، على نطاق الجماعة، ممّا يقتل روح المقاومة والتمرّد في النّفوس .

وإذا ما تأمّلنا البنية التّركيبيّة للخطاب نجد أنّ بعضًا من المظاهر اللّغويّة قد هيمنت على شبكة النّصّ بصورة لافتة ممّا رفع من درجة تفاعل تحوّلات الخطاب، كبنية فنيّة، تستثمر الموروث في هذا الجانب، لفظتا " المقهورين "، و" القهر "، الأولى وصفا للسّود، والثّانيّة مضافة إلى لفظة " طول " قبلها، المعبّرة عن استمراريّة زمن القهر، وبالتّالي يصبح القهر مرحليّا قرين " السّود " على مستوى الموروث التّاريخي، ثمّ تجاوزه بالتّمرّد، ولذا تنصرف دلالة استمراره، إلى الوضع المعاصر، إلى السّواد الأعظم من النّاس المسحوقين بفعل لبسّلطة، أو بفعل أجهزتها القمعيّة، كما يواجهنا تعبير " في هذا العصر " مرّة في مطلع الخطاب، ومرّة قبل آخره - والأخير يقترن بالنّعت " البخس - وبنية هذا التّركيب شائعة في كثير من قصائد الشّاعر، وقد رأينا نمطا منها فيما سبق من قصائد هذه الدّراسة، ممّا يشي بهيمنة حضور العصر المعيش على ذهن الشّاعر، ودرجة وعيه به، وقد حدّد النّعت درجة هذا الوعي بصورة دقيقة. كما يتضمّن الخطاب عددًا من الوحدات اللّغويّة المتماثلة في بنية تركيبتها النّحويّة على امتداد النّصّ :

لن يحزننا أنّ الزّوجة ...
لن يقتلنا ...
لن يزعجنا أنّ الشّمس ...
لن يبكينا أنّ السّادة ...

وقد عمدت هذه المتواليات التّكراريّة إلى بيان مدى السّلبيّة واللاّمبالاة، عند الجماعة، نحو تحديات الواقع والسّلطة، مع الشّكوى المتواصلة من ظلمهما معًا، حتّى طغت على الرّؤيا الأساسيّة للقصيدة، وهي الكشف عن وجه الظلم في العلاقات الإنسانيّة .

وعلى مستوى الشّخصيات التّاريخيّة المتمرّدة على السّلطة تكون شخصيّة عبد اللّه بن الزّبير [30]، وأمّه أسماء أنموذجين يستثمرهما الشّاعر دفاعا عن العدالة، ودرء الظلم ومقوّماته حتّى الموت :

أمّي أسماء بنت أبي بكر
قد جاءت كيما تبصرني في هذا العصر
أمّي أسماء بنت الصدّيق
قد جاءت مثل الموتى في ضيق
... أمّي قد جاءت غضبى بنطاقين
لكن في عينيها لم أبصر حزنًا .. بل حزنين
فلقد قالت ـ فيما نصحتني به
ويداها طير حطّ على الكتفين ـ
يا عبد اللّه
إن كنت على حقّ فارفع سيفك   في وجه الحجّاج.. فرفعت السيف
ليهلّ ربيع من بعد الصّيف
ليعرّش عدل من فوق الخوف
لكن الورد الأحمر
غطّى عنقي

---

(30) عبد الله بن الزّبير بن العوّام ، أوّل من ولد من المسلمين بالمدينة بعد الهجرة ، أخذت له البيعة بالخلافة بمكّة سنة 64هـ ، نشبت بينه وبين الخلافة الأمويّة نزاعات دمويّة على السّلطة ، انتهت بقتله سنة هـ 73. انظر ترجمته مفصّلة في كتاب ابن خلكان ، " وفيات الأعيان " . تحقيق إحسان عبّاس ، بيروت 1977م ، ج 3 / 71 ـ 75.

غطّى صدري، وتقاطر من كفّ بعد الكفّ

إن تصمت كفّ تقطر كفّ ! ! [31]

يبدأ الخطاب بحشد صور مركّزة عن الشّخصيّة التّراثيّة " أسماء "، التي يتكرّر اسمها مرّتين، مرة بنسبتها إلى أبيها بكنيته، ومرّة بلقبه، ويتمّ ذلك كلّه في نطاق الملفوظ السّردي للشّخصيّة التّراثيّة الأخرى، عبد اللّه بن الزّبير بن أسماء هذه، الذي ضاعف من حضور أسماء في النّصّ من خلال انتسابه إليها بصورة مباشرة، " أمّي " ثلاث مرّات، وهذا الحضور الطّاغي للأمّ حضور انتمائي لعصر بطولة المرأة المسلمة يتعزّز بذلك الحوار الدّرامي، الذي يدور بين الأمّ والابن، في أحلك لحظة في حياة الأخير، الذي كان يقاتل جيش الأمويين، بقيادة الحجّاج بن يوسف، متحدّيًا ظلم السّلطة، في فرض الواقع السّياسي على المسلمين .

ومع كثافة العناصر التّراثيّة في النّصّ فإنّها لم تحجب تماما بعض ملامحه العصريّة التي ترف في نسيجه، يأتي في مقدّمتها هذا التّعبير اللاّفت، " قد جاءت كيما تبصرني في هذا العصر "، الذي تبنى على أساسه كلّ تحوّلات الخطاب اللّغويّة، فإذا عمدنا إلى تحليل هذا التّعبير، نجد أنّ الفعل جاءت، في هذا السّياق، مرتبط بمقصديّة معيّنة " كيما تبصرني "، ممّا يشي بعمليّة اتّصال بعد انفصال بين الطّرفين، يتعزّز ذلك بمفهوم عبارة، " في هذا العصر " التي تشير إلى اللّحظة المعاصرة، وبالتّالي تتحوّل أسماء ابنة الصدّيق، وابنها عبد اللّه إلى رمزين لرفض البغي، والانتصار للعدالة .

ويلجأ الخطاب بعد ذلك في سياق هذا الرّمز، إلى تلوين هاتين الشّخصيّتين ببعض السّمات العصريّة التي تعكس حالة النّضال الفردي،

---

(31) عبده بدوي ، دقّات فوق اللّيل ، ص 91 وما بعدها .

وموقف الأمّ من هذا النّضال تشبّها بالأمّ التّاريخيّة " أسماء ". فنجد اتكاء خاصّا في الخطاب على حالة مجيء أسماء في ثلاثة مستويات، مجيء يستطلع أحوال الابن، ومحيء يعكس الشّور بالقلق والخوف، ومجيء ثالث يصوّر نوبة الغضب، والحزن، والأوّل وعي الأمّ بابنها، في حين يمثّل الثّاني وعي الابن بأمّه من خلال رصده لمشاعرها، فإذا وضع هذا كلّه أيضا في سياق تلك العبارة السّابقة، " في هذا العصر ". تعزّزت الدّلالة المعاصرة، وبخاصّة حين نعلم من أحداث التّاريخ أنّ عبد الله ذهب إلى أمّه أسماء يستطلع رأيها في الموقف بعد أن تخلى عنه حتّى أولاده، وضاقت في وجهه الحياة، في اللّحظات الأخيرة من حياته، ولم تذهب هي إليه، أو تبحث عنه في مظان تواجده كما يقول الخطاب :

أمّي بحثت عنّي في هذي الأيّام
لكن لم تبصرني في حلقات المسجد
أو من خلف الأشجار أو الآلة
أو في أزياء الشرطة
... أمّي لمّا وجدت أنّي مازلت بعيدا عن مهوى الأرض
مازال دمي يتصبّب من فوق العالم
جزعت . صرخت . قالت : يا عبد اللّه
مازلت تقاوم ! [32]

وبقدر ما تتبلور المفارقة بين الشخصيتين التراثية والمعاصرة، تبرز أسماء العصرية بصورة نمطيّة، من خلال علاقة الأم بالابن في المواقف الحرجة، إذ تبدو الأخيرة نهبا لمشاعر مختلفة من القلق والحنان، والحزن، والخوف، والغضب، والجزع، والصراخ على العكس تماما من مشاعر

(32) عبده بدوي ، المصدر ذاته 93 .

الشّخصيّة التّراثيّة، ومع هذا كلّه فإنّ النّصّ يحاول أن يشي بقدرة الأم المعاصرة على الإسهام البطولي في رفض البغي والظلم أسوة بنظيرتها في التّاريخ أسماء بنت أبي بكر.

أمّا عبد اللّه الذي يمثّل الطرف الأهم في معادلة الرّفض والتّمرّد فيصوّره الخطاب في أعلى درجاته المعنويّة مفاخرا بشجاعة أمّه، التي خاطرت بحياتها من أجل أن تطمئن عليه، وهو من هذه النّاحية مفارق للشّخصيّة التراثيّة من حيث العلاقة المباشرة مع الأم في عمليّة الرّفض والتمرّد، فعبقد اللّه التّاريخي ارتبط برأي أمّه في الّحظة الحترجة، حين ادلهمّ عليه الموقف واحتاج إلى رأيها، في حين أنّ عبد اللّه المعاصر ارتبط بأمّه، أو ارتبطت هي به، لا فرق، على امتداد حركة تمرّده، حتّى داخلها العجب من طول تمرّده " مازلت تقاوم " ! ، ثمّ لا تلبث أن يدخلها اليأس أيضا من انتصاره :

يا عبد اللّه
لن يسمع إنسان صوتك
فترجّل عن هذي الأعواد
واقصد قبرك
فقد ابيضت عيناي من الحزن
والمبصر يدركه الحجّاج فما بال الأعمى ؟

بمثل هذا القصور تلخص " الأمّ " مأزقيّة الموقف اليائس من انتصار الابن على قوى البغي والطّغيان، ثمّ تختفي من المشهد بصورة مفاجئة، مع وعد بالعودة في العام القادم :

يا عبد اللّه سأزورك في العام القادم
يا أمّي سوف أظل أقاوم ! ! (33)

---

(33) عبده بدوي ، المصدر ذاته ، 94 .

وعند هذا الحدّ تتّسع المفارقة بين الشّخصيّتين التّراثيّة والمعاصرة، ففي حين يلقى عبد اللّه بن الزّبير حتفه في معركته مع بغي السّلطة، بعد لقائه التّاريخي بأمّه، نجد عبد اللّه المعاصر يواصل النّضال في معركة ممتدّة، من أجل قيم يؤمن بعدالتها .

على صعيد التّشكيل الفنّي للخطاب نجد أنّ اختيار عبد اللّه بن الزّبير أنموذجا للدّفاع عن قيم العدالة والحريّة، قد ضيّق كثيرا من مساحة الدّلالة الإسقاطيّة على العصر، ذلك أنّ صراع عبد اللّه بن الزّبير مع السّلطة كان في إطار الصّراع بين سلطتين، لكلّ منهما مفهوم مختلف في الحكم، ولم يكن تمرّدا فرديّا معزولا عن سياقه التّاريخي، وبذا ضاق هامش المناورة في النّصّ، وجعل العناصر التّكوينيّة في الخطاب مشدودة إلى بعدها التّاريخي بصورة لافتة، كتأكيد هويّة أسماء بنت الصدّيق، أكثر من مرّة، وتجلية صورتها التّاريخيّة، أمّي قد جاءت ... بنطاقين "، في إشارة إلى ما عرفت به أسماء، بذات النّطاقين، وتأكيد حضور الحجّاج كطرف في معادلة الصّراع كما لو كان الأمر صراعا بين شخصيّتين فحسب، أظهر فيه الحجّاج كشخص لا سبيل إلى دفعه، " والمبصر يدركه الحجّاج فما بال الأعمى ؟، إلى غير ذلك من عناصر الموروث التّاريخي التي تطغى على نصوص الشّاعر عبده بدوي بوجه عام، دون أن تلتحم بصورة مباشرة مع تجربته الشّعريّة في موقفه من السّلطة، إذ يبدو في هذا النّصّ، وفي غيره من النّصوص الأخرى المتكئة على الموروث التّاريخي، حذرًا في عمليّة الإسقاط الدّلالي على العصر، ولا أقول محايد الإحالة، يكتفي برصد حركة الصّراع وتداعياته، تحت ضغط العناصر التّاريخيّة، التي تتزاحم في ذهنه أثناء تجربة الكتابة، مع بعض التّغييرات الطّفيفة التي تشي على استيحاء ببعض الملامح العصريّة، بيد أنّ صوت الشّخصيّة التّاريخيّة ظلّ مهيمنا على امتداد القصيدة، من غير أن يتحوّل إلى " صوت

مركّب من تفاعل صوتي الشّاعر والشّخصيّة معا " [33]، كما أنّ الطّبيعة السّرديّة المملّة للخطاب، جعلت صوت أسماء لا يظهر بصورة مباشرة، وإنّما يظهر في سيّاق ملفوظات الشّخصيّة التّاريخيّة ممّا أضعف من دراميّة أحداث القصيدة، وجعلها في اتّجاه واحد يفرضه السيّآق الخاص لهذه الشّخصيّة التّراثيّة .

لقد رأينا فيما سبق من هذه الدّراسة كيف كان الشّاعر صلبا في موقفه من السّلطة الباغية، لا يتردّد في فضح أساليبها، والكشف عن عوارها وخطلها، ويمتدّ هذا الموقف عنده ليشمل أجهزتها الأمنيّة من الأفراد، فهم لا يتراءون له إلاّ على أنّهم أدوات قمع، وقهر، وتسلّط، بيد السّلطة، ولذا كانت حساسيّة الشّاعر مفرطة تجاه الشّرطي :

كلّما أبصرت شرطيّا تغشّاني سهادي
وارتمى همّي بنفسي، ومشت روح الحداد
ووضعت الكفّ، من غير شعور، فوق كسر
كان جرحا فوق رأسي - لم يزل للجرح حفر -
كان شيئًا قيل عنه عند كلّ النّاس قهر [34]

إنّ هذا التّعارض الحادّ بين الذّات والشّرطي، من منظور الرّؤية البصريّة، في تراسلها مع الإحساس الشّعوري، في إطار تجربة مع شرطي من عهد الطّفولة، قد تفسّر لنا هذا التّعارض الأكبر بين الذّآت والسّلطة، فالتّجربة الطّفوليّة بقيت ملازمة للذّات بصورة مطلقة، يصعب تفاديها، حتّى تحوّل الإحساس بالجرح إلى حركة لاشعوريّة مرتبطة بتلازم رؤية الشّرطي، في أيّ مكان، أو زمان، ويكشف هذا التّلازم من جانب

(33) جابر عصفور ، المصدر السّابق ، 123 .

(34) عبده بدوي ، هجرة شاعر ، 83 .

آخر عن درجة انقلاب النّفس بفعل هذه الرّؤية، إذ تحدث فيها تحوّلات كيميائيّة، لا إراديّة، " تغشّاني سهادي "، " ارتمى همّي بنفسي "، " مشت روح الحداد "، ممّا يعني أنّ حادثة الطّفولة قد فرضت سياقها التّاريخي على الذّات، لأنّ بصمتها بقيت محفورة على الرّأس، " لم يزل للجرح حفر "، ومع ذلك فإنّ بصمتها في النّفس كانت أكثر عمقا، وتأثيرا ممّا هي عليه في ظاهر الرّأس، ولعلّ هذا المنحى النّفسي كان وراء تشكّل الصّورة العامّة، الرّافضة لمنطق السّلطة، في كثير من المواقف، عند الشّاعر عبده بدوي .

ويؤكّد النّصّ على البعد التّاريخي لهذا الحدث من منظورين، الذات، والآخر، فهو عند الذّات، " واضح المعالم، " كان جرحا فوق رأسي "، فالخبر والإضافة، قد حدّدا العلاقة الذّاتيّة بالموضوع بصورة قاطعة، لكنّ رؤية الآخر، قد تبدو مختلفة، " كان شيئا "، وهي رؤية وإن بدت غامضة، فإنّ مداها الدّلالي واسع، وقد سمت على نطاق الجماعة بالقهر، في سياق التّنكير، في تواز مع تنكير الموضوع نفسه " شيئا "، ممّا ساعد على فتح الباب الدّلالي على مصراعيه للتّفسير والتّأويل .

وظلّ هاجس الشّرطي يلاحق الذّات حتّى بعد أن تقدّم بها العمر، فما زال مفهوم الشّرطي عندها لم يتغيّر، إن لم تكن صورته قد ازدادت في نفسها قبحًا ونفورا :

إنّني الآن سقيم ومبدّد
كلّما سرت ألاقي ذلك الشّرطيّ يرغي، ثمّ يزيد
ولقد يبدو بجمعياتنا الكسلى " مجمّد "
ولقد ألقاه في النّوم المسهد
وبأيّامي الحزينة
لابسا وجه الضّغينة

أو قناعًا من خشونة

... صار كلّ النّاس شرطة

في ليالينا الهجينة

... وعلى كلّ طريق

كانت الدّنيا سجينة

كلّ بيت كان مخفر [35]

مازالت صورة التّنافر - في السيّاق البنائي للنّصّ - تحكم علاقات التّعارض لا بين الذّات والشّرطيّ بمفهومه التّقليدي، بل بينها وبين النّاس الذين تحوّلوا إلى شرطة، وإلى البيوت التي صارت مخافر، وهي نظرة ذات بؤرة واسعة، تدخل في شبكتها كلّ ما يتعارض نفسيّا مع الذّات، كما قد توحي من جانب آخر بمدى " اختراق السّلطة لذمم النّاس وتحويلهم إلى أدوات قمع، حتّى من داخل البيوت، والمنحى الأخير سبق وأشار إليه بصورة جليّة في قصيدة سابقة، من هذه الدّراسة، تعكس مدى فساد العلاقات الأسريّة، على مستوى البيت الواحد، حتّى بات الرّجل يخاف وشتية زوجه، أو ولده .

يبدو الشّرطيّ، في هذا النّصّ، أكثر حضورا، لا على المستوى المادّي فحسب، بل على المستوى النّفسي أيضا، الذي ينعكس كابوسا يؤرّق الذّات، يقظة ومناما، فمع اليقظة، أنّى توجّهت الذّات وجدت الشّرطيّ منتصبا أمامها، في أسوإ صورة من أقنعة الضّغينة والخشونة، وبقدر ما تلقاه في " النّوم المسهد " تلقاه في " أيّامها الحزينة "، ممّا يعني ارتباط زمنها بزمن سقم الذّات وقلقها اللذين يتّكئ عليهما الخطاب في مطلعه، " إنّني الآن سقيم ومبدّد، ولذا كانت عناصر النّعت متجانسة فيما بينها، في سياق هذا التّعبير، لتجلية الحالة النّفسيّة لمعاناة الذّات، فمع السّقم

---

(35) المصدر السّابق ، 89 .

يقابلنا " النّوم المسهد "، ومع " مُبدّد " (قلق) نلتقي " الأيّام الحزينة "، ومع تصاعد نموّ الإحساس بالاختناق من حصار الشّرطة، وفرض هيمنتها في كلّ مكان، تضيق الدّنيا بوجه الذّات حتّى بدت لها الدّنيا نفسها سجينة، ممّا يشي بغياب الحريّة، وافتقاد الرّأي الآخر، وتتعزّز دلالة ذلك في سياق التّعبير، " في ليالينا الهجينة "، الدّال على افتقاد الإحساس بروح العصر، ومتغيّراته .

ومن المثير للاهتمام، أنّ الخطاب يطلعنا على صورة الشّرطيّ بوجهين مختلفين، إلى درجة النّقيض، فهو على حين تراه الذّات " يرغي ثمّ يزبد " بالغا في ذلك أعلى درجات الانفعال، تراه في موضع آخر " بجمعياتنا الكسلى مجمّد "، ومع أنّ هذا الموضع الذي يشير إليه الخطاب غامض بعض الشيء فإنّ الذي يهمّنا هنا هو لفظة " مجمدّ "، نعتا للشّرطيّ، التي تشير إلى دلالة الهدوء، والوداعة، والسّكون الذي قد يصل إلى درجة افتقاد الحركة، ومع القيمة الدّلاليّة لهذا النّعت، الذي يكشف عن الوجه الزّائف للشّرطيّ، فإنّه ليس بعيدا عن التأثّر، بحكم المجاورة، بالنّعت الذي تقدّم عليه " الكسلى "، وصفا " لجمعياتنا "، إذ يتقاسم معه منطقة من الدّلالة، في تقديم صورة ساخرة ذات بعدين متقاربين " لا طبيعة ، بل تظاهرا لعلّة ما ! .

ومن المدهش حقّا أنّ إحساس الذّات، في المنطقة الغامضة من النّفس، ينقلب فجأة إلى الإحساس بالشّرطيّ، كما في قصيدة " هذا الشيء " :

ما أقسى هذا الشّيء السّاخر في باقات الزّهر
والمستخفي في دورات القهر
والمغروس كسكين من غير ضراوه
والمقعى للوثبة في ثوب مهرّج
كي يضحكنا من خلف الظهر

آنا نلقاه شرطيّا لا يحسن إلاّ أن يقتل
ويسدّ علينا المدخل
حتى لا ندخل من باب العصر
أو أن تلقانا في فرح مصر ! (36)

إنّ تجليات " هذا الشّيء "، الذي يتحدّث عنه النّصّ، رغم ذكر عناصره الحسيّة، ليس أكثر من هواجس متداخلة، تفوز بها النّفس فتسلّمها إلى اللّغة، التي تنتظمها في تشكيلات لغويّة ذات مضامين ساخرة، تزيد من غموض هذا الشيء الذي يبدو ظاهرا، ومستخفيا، ومغروسا، ومتوثّبا، كما لو كان الأمر لغزا يستدعي التوقّف عنده، لفكّ طلاسمه، وتتعمّق حركة الالتباس هذه حين يعمد النّصّ إلى تحديد مقصديّة " هذا الشيء "، " كي يضحكنا من خلف الظهر ". وعلى الرّغم من غرابة الدّلالة التي يمكن أن يشي بها مثل هذا التّركيب، في سياق بعض مرشّحات النّصّ، وبخاصّة تعبير، " في ثوب مهرّج " فإنّ الخطاب لا يترك قارئه نهبا للحيرة، أو التّأمّل، بل سرعان ما يفاجئ القارئ بفكّ رموز هذا اللّغز، " آنا نلقاه شرطيّا لا يحسن إلاّ أن يقتل ". وبمثل هذه البساطة يتهاوى اللّغز لينتصب على أنقاضه الشّرطيّ، الذي يضفي عليه فاعليّة غير عاديّة، ودورا أكبر من وضعه الطّبيعي، بوصفه، " لا يحسن إلاّ أن يقتل "، حاجزا أمام حركة التّفاعل مع مقتضيات العصر، بيد أنّ النّصّ لا يبيّن لنا كيف يمكن أن يحدث هذا ؟ ، إذ يترك لخيال القارئ فرصة التّفاعل مع النّصّ لاستنتاج الدّلالة التي تتواءم مع قراءته للمعطى النّصّي، وبذا تصبح الدّلالة أكثر اتّساعا، فالشّرطيّ، في الخطاب، ليس إلاّ رمزا للسّلطة الباغية، المنسربة في كلّ مكان بأجهزتها القمعيّة، المتحفّزة للقهر، وقتل الإبداعات في النّفوس، للإبقاء على حالة التخلّف، التي تزدهر في محيطه .

---

(36) المصدر السّابق ، 125 .

ومع أنّ هاجس الشّرطيّ عند الذّات هاجس عميق الجذور في النّفس كما رأينا قبل قليل، فإنّ صوت الذّات هنا يتجاوزها إلى أن يصبح صوتا قماعيّا يجسّد معاناة أمّة من سلطة جائرة، وبذا ترتفع الذّآت من محنتها الخاصّة إلى المحنة العامّة، في إطار النّظرة الشّاملة للحياة والعصر، وفي هذا السّياق استغل النّصّ الطّاقة الاشتقاقيّة للّغة في تجسيد هذه المعاناة، فنلتقي، على وجه الخصوص، بصغتي اسم الفاعل، واسم المفعول موزّعة في شبكة النّصّ بصورة لافتة للنّظر، ممّا يشير إلى الخطاب يستهدف نقل الصّورة الشّعوريّة مجسّدة في أشكال ماديّة، وإن كانت العلاقات فيما بينها تبدو غريبة، ومتناقضة أحيانا، فما العلاقة، على سبيل المثال، بين هذا الشيء السّاخر في باقات الزّهر، وذلك المستخفي في دورات القهر ؟ ! ، أو كيف يمكن أن يكون هذا الشيء مغروسا كالسكّين من غير ضراوة "، في حين أنّه شرطيّ، " لا يحسن إلاّ أن يقتل "، إذ كيف يستقيم مفهوم " من غير ضراوة " مع مفهوم " لا يحسن إلاّ أن يقتل "، ألا ينطوي ذلك على تناقض ؟ ربّما، ولكن علينا أن نتذكّر أنّ " المبدع ليس ملزما بإيجاد علاقات منطقيّة بين الأشياء فالشّعر له منطقه الخاص، الذي يتيح لك أن تنظر إلى عالمه بطريقة جدليّة، مثيرة للفكر والحواسّ معا، كما ينبغي ألاّ ننسى من جانب آخر أنّ الشّاعر القلق المملوء بالهواجس، قد يعمد أحيانا إلى تفريق هواجسه في صور وأشكال غريبة ساخرة تساعده على التطهّر، والتّعالي على هواجسه، وهذا ما نجده في أكثر من مورضع في شعر عبده بدوي :

في هذي اللّيلة قد شاهدته
يتجوّل في ردهات القاعة
شبحا في معطفه الخالي من غير الكمين
جهما من غير جفون في العينين
حتّى يبدو في شكل الحاكم

لكن لا أعرف كيف تدلّت منه الساعة [37]
من غير عنق
والدّقّة تتبعها الدّقّة
من غير وجود السّاعة
فوق الجدران المرتاعة [38]

تبدو الذّات، وهي تتابع شخص الشّرطيّ، في أعلى درجات اليقظة والانتباه لتثبيته في الزّمان والمكان بوصفهما محدّدين لهوية الأشياء، ومن ثمّ جاءت الإشارة إلى " هذي اللّيلة " بالذّات، وإلى " ردهات القاعة " تحديدا، متكئة على المخايلة البصريّة، لتقديم صورة نابضة بالحياة، من منظور مختلف، عن هذا الموضوع المقلق للذّات، وجعل الرّؤية البصريّة في مواجهة مباشرة مع الهواجس النّسيّة، ومن ثمّ يأتي تأكيد هذه الرّؤية، في سياقي الزّمان والمكان، " قد شاهدته "، ليبدأ بعدها تشكّل صورة هذا الموضوع، بطريقة مثيرة للحواس، فالشّرطيّ يبدو " شبحا "، ولا يخفى المغزى النّفسي من استخدام اللّفظة، التي ترتبط، في العادة، بدلالة الخوف، ولعلّ ممّا يعمّق من صورة هذا الشّبح ظهوره في أشكال ماديّة غريبة، فمعطفه من غير كمين ! ، ويؤكّد النّصّ على هذه السّمة بطريقة تعبيريّة لافتة، " الخالي من غير الكمين "، وكان من الممكن أن يقوم نعت واحد بالوظيفة الدّلاليّة لشكل المعطف، لكنّ تهميش صورة زيّ الشّرطيّ كان مقصودا لذاته، وبالتّالي كان التأكيد على هذا المغزى مطلوبا من خلال هذا النّعت المركّب، كنوع من التّطهّر من فاعليّة التّأثير النّفسي لهذا الزيّ، الذي ارتبط في ذهن الذّات بالقسوة، والرّعب، بيد أنّ صورة الشّرطي نفسه لم تهمّش، على الرّغم من الاستعاضة عن ذكره، بضمير

(37) في الأإصل " السمّاعة " . ولعلّها خطأ كطبعي لكلمة " السّاعة " .

(38) المصدر السّابق ، 126 .

الغائب، ووضعه في صورة شبح تتنامى في سياقه صورة مرعبة لكنّها، مع ذلك ، لا تخلو من مغزى ساخر، مثير للضّحك ، فهذا الشّبح يبدو " جهما من غير جفون في العينين "، وهذا يشير إلى أنّ حزمة من الانفعالات النّفسيّة التي تثيرها رؤية الشّرطيّ قد فرغت في هذه الصّورة الشوهاء، على نحو تمتزج فيه السّخريّة بالخوف، ممّا يعني أنّ الصّورة تصدر عن معطى نفسي صرف، وتتصاعد جدّة هذا الإحساس عند الذّات حين تربط بين هذه الصّورة القبيحة وتحوّل صاحبها إلى " شكل الحاكم "، وهي النّقطة الأكثر حسياسيّة عند الذّات لارتباطها عندها بمفهوم سلطة القهر، لكنّ نزعة السّخرية حينئذ تنبثق لتضع الموضوع برمّته في موقف هزلي، في إطار الزّمن، حيث يبدو المشهد في غاية الغرابة والدّهشة، فهناك السّاعة وقد تدلّت منه بلا عنق، ومع تتابع دقّاتها، فلا وجود لها على الجدران، ومن ثمّ فلا مفرّ من القول بأنّ هذا المشهد ينطوي على بعد رمزي يضع مشكلة العصر في تعارض مع السّلطة الجائرة، التي تسير عكس اتّجاه الزّمن . وقد رأينا قبل قليل، في نصّ سابق، كيف جعلها من خلال " رمزيّة الشّرطيّ " سببا في عدم الدّخول إلى العصر .

ولعلّه ليس من المستبعد أن تكون رؤيا القصيدة هنا تجسيدا لتجلّيات الحلم الذي تشكّلت في محيطه الهواجس المقلقة للذّات، التي أوقعتها في حيرة تفسير مشهد الشّرطيّ وقد تدلّت منه السّاعة بلا عنق، وبخاصّة حين تتحرّك جميع هذه المشاهد في سياق اللّيل، ممّا يقوّي من إيحاءات الحلم، بمعنى أنّها صدى لواقع النّفس في تعارضه مع السّلطة، الذي يضفي على الجدران من أحاسيسه ما يجعلها، هي أيضا، مرتاعة، فكأنّها تشاركه هذه الأحاسيس، وبالتّالي يصبح الحلم، بمشاهده غير العاديّة، أسلوبا آخر تطهّر من رعب السّلطة .

وتبقى السّخرية، على أيّة حال، أكثر مضاء في النّفس للتّطهّر من الرّعب والخوف، وبخاصّة حين ترتبط بمظاهر واقعيّة، ولذا تلجأ الذّات في هذا الصّدد إلى توظيف الموال الشّعبي لحكاية أدهم الشّرقاوي [39] الذي يمثّل الوجدان الشّعبي في الانتصار على السّلطة والسّخريّة منها، في قصيدة طويلة بعنوان " موال أدهم الشّرقاوي "، نجتزئ منها هذا المقطع .

فإذا ساروا ولاقى الباب منه مصرعه
طوحّ " المنديل " عنه وتمشّى زوبعه
فالجبين الحلو مالت فيه عجبا قبعه
والعيون السّمر نامت في حماها مزرعه
حسبوه بتوارى في الفصول الأربعة
فأحاطوه بسجن من بنادق مشرّعه

---

(39) على الرّغم من أنّ أدهم الشّرقاوي (ت 1921م) يعتبر بحكم القانون مجرما لارتكابه قضايا جنائية عام 1919م في مصر ، فإنّ قدرته على التّخفّي وخداع الشّرطة في كلّ مرّة تحاول القبض عليه أضفت عليه عند العامّة مكانة عالية، إعجابا وتعاطفا، حتى تحوّل إلى بطل شعبي، ورمز للسّخرية من السّلطة ، ولم تتمكّن الشّرطة منه إلاّ عن طريق أعزّ أصدقائه ، حيلة وغدرا ، الذي قاده إلى كمين قد نصب إليه ، فلقى فيه مصرعه عام 1921م، انظر تفاصيل هذا الموضوع في جريدة الأهرام الصّادرة يوم 14 أكتوبر 1921م .
وقد بلغ من تغلغل حكاية أدهم الشّرقاوي ، في وجدان العامّة ، في مصر ، أنّ راج بينهم " موال أدهم الشّرقاوي "، الذي يبلغ طوله مائة وتسعة وعشرين بيتا يحكي قصّة أدهم من بداية دخول المدرسة إلى مصرعه على أيدي الشّرطة، تقول أحد مقاطع هذا الموال :

وقال إن عشت يا حكومة البسك
بدل الطرابيش طرح وشيشان
وإن عشت يا حكومة دنا واخذ عليكي تلاتة بنشان
أوّل نشان سلاح منك ولميت
ثاني نشان يا حكومة بالشمع ونورت لك البيت
ثالث نشان يا حكومة في طريق ثاني لقيت
عربي وفرنساوي وكل لسان كلمتك
وقلت أنا لدهم ولا فهمتيش .

فمضى يسخر منهم ، في هدوء ، في دعه
(إنّني الأدهم ... لم أعرف بيوم موضعه !) [40]

وإذ يلتقط الشّاعر فكرة هذا الموال الذي يدور حول السّخريّة من السّلطة، على يدي ذلك البطل الشّعبي فإنّ تجربة الشّاعر في التّعامل مع هذا الموال وقفت عند حدود القصّة السّاديّة للحكاية، متوازية في ذلك، إلى حدّ كبير ، مع نصّ الموّال الشّعبي، وإن لم تبلغ طوله في العناية بالتّفاصيل الصّغيرة، التي تخدم أغراضا شعبيّة، وإنّما اكتفت بالخطوط العامّة، التي تكفل تحقّق روح الموّال ذاته في النّصّ الشّعري، وهنا لا ندري بعد ما إذا كانت تجربة الشّاعر، وقت كتابة موّاله هذا، غضة لم تستطع أن تستوعب فكرة صهر الهم الذّاتي بالموروث الشّعبي، للتّعبير عن حالة الحساسيّة من السّلطة، تنتقل بها الذّات من الشّأن الخاص إلى الشّأن العام، أمْ أنّ وعي الشّاعر بأحداث هذا الموّال قد طغت عليه فلم يستطع أن يتخلّص من شباكها، وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك، فإنّ المهم في هذا الشّأن، أنّ الموّال الشّعبي قد انسرب في وجدان الشّاعر منذ الطّفولة، ومن ثمّ فليس من المستبعد أن يكون هذا من أهم الرّوافد التي شكّلت موقف الشّاعر من السلطة :

مازلت أذكر حينما قد كنت طفلا أتدلّى من حياتي
ذلك " الموّال " منصبّا إلى أعماق ذاتي ...
فهو في عمري خميلة
وهو قريتي الجميلة [41]

---

(40) عبده بدوي ، شعبي المنتصر ، بدون تاريخ ، القاهرة ، 88.
(41) المصدر ذاته ، 86.

ومهما يكن من شيء فإنّ موّال الشّاعر، في " الأدهم "، وبخاصّة ما يتعلّق منه بالجانب السّاخر من السّلطة كاف لأن يمنح الذّات شعورا بالرّضا والإشباع النّفسي، إذ استطاع فرد واحد أن يقلق السّلطة على مدى سنوات دون أن تقدر على الوصول إليه إلاّ بالحيلة، ممّا يشعر بمدي الثّقة العاليّة في النّفس، التي كان يتمتّع بها هذا البطل الشّعبي حتّى أصبح مكانه لغزا محيّرا، يظهر فجأة ويختفي فجأة، ولذا عني موّال الشّاعر بإبراز هذا الجانب من شخصيّة البطل المتلاعب برجال الشّرطة لمغزى نفسي صرف .

حين تغيب الحرّية عن مجتمع ما تبرز سلطة القهر وتتعاظم على كلّ المستويات وهنا لا خيار للإنسان في مثل هذا المجتمع إلاّ واحدا من ثلاثة مواقف إمّا الرّفض والتمرّد وإمّا المداهنة والنفاق ، أو الاعتزال ، ويتوقف الشاعر عبده بدوي عند الصنفين الأوّلين ، بوصفهما الأكثر بروزا على سطح الأحداث ، ويمثل الشاعر بمواقفه الصلبة ، الصنف الأوّل ، شأنه في ذلك شأن عدد كبير المثقّفين الرافضين القهر والظلم ، ففي قصيدة " موقف " يجسّد الشاعر إشكاليته الذاتية مع السلطة بصورة جليّة متكئة على التساؤل حول الممكن بحكم الواقع ، والممتنع بحكم الذات :

ماذا لو نادمت الإنسان الظالم في كل الأزمان ؟
ماذا لو مالأت " الحجاج " بما يجري مذعورًا في الشريان ؟
ورقصت لكي يتضاحك منه البطن الملآن
وضربنا جمجمة بالأخرى في الليل السكران
وسخرنا من صوت الإنسان المحروم الضمآن
في كم مُزْدان برسوم الطغيان ! [42]

---

(42) عبده بدوي ، الجرح الأخير ، 71 .

في هذا الجزء من الخطاب يتجلى نبض النّفس في حوارها مع الذات بصورة يظهر فيها الحكم القيمي على الواقع سلبيا ، في كل دورة من دورات السؤال ليبعد فيها احتمالات هذا المنزع في النّفس ، مع أنّ الاحتمالية الأبعد للسؤال نفسه غير واردة ، لأنّها ، كما سنرى بعد قليل ، معلّقة على أمر متعذر التحقق ، أو يبو مستحيلا ، لسد كل الأبواب التي يمكن أن ينسرب منها ما قد يهز القناعات المدئية لموقف الذات من السلطة :

لو يبسم عصفور في جفن النسر الجوعان
أو يرقص بحر في كوب ضمآن
... لقبلت ! !

وهكذا نرى أنّه بقدر ما يبدو تحقق فعل الشرط خارج الممكن عقلاً، تبدو الذات بعيدة عن الاستجابة لهذا الهاتف من النفس ، مما يشي بصلابة الموقف ، والقدرة على مقاومة إغراءات السلطة ، التي كثيرا ما استسلم لها بعض المثقّفين ، جرّاء منافع باهتة على حساب القيم الأخلاقية للإنسان؛ ولذا كان الخطاب حريصا ، غاية الحرص ، على إبراز الجانب الأخلاقي في العلاقات الإنسانية سواء على المستوى الفردي من النّخبة ، في علاقتها بالسلطة ، أو على مستوى الجماعة ، ومن هنا جاءت لغة الخطاب شديدة التركيز في ابتداع بعض التوازيات التركيبية التي تظهر أوجه الشّبه في الممارسات الخاطئة على مستوى واقع السلطة في علاقتها بالأفراد والجماعة ، فنلتقي في هذا الجانب ، بالتركيبين المتشابهين نحويا وصرفيا وإيقاعيا : " ماذا لو نادمت ... " ماذا لو مالأت ... " ومثلها في ذلك ، " وضربنا " " وسخرنا " ، كما اكتسبت بعض ألفاظ الخطاب وتعابيره إيحاءات خاصة ، زادت من فعالية الكثافة اللغوية في النص ، مثل " إطار رؤيتها لطقوس الإعدام ، بلغة هادئة ، مفعمة بروح التفاؤل ،

ولذا جاء التركيز عليها في مطلع الخطاب بصورة لافتة في سياق هذا العدول اللّغوي عن الأصل، في بنية تركيب الخطاب ، فمع أنّ لفظة " لكن " تفيد الاستدراك ، وحقها أن تكون تالية لكلام مناقض لها في القيمة قبلها ، فإنّ تقدّمها ، في الترتيب ، إشارة إلى أنّ الغاية من هذا العدول هي لفت الانتباه إلى الذّات بوصفها جوهر هذا الصراع الدائر بينها وبين السلطة ، وآثر الخطاب في سياق المنظور المستقبلي ، لكينونة البقاء ، قراءة " سوف أكون " بدل " سأكون " ، مع أنّ الأخيرة أكثر ملاءمة لتعبير " في هذا العصر " التالي للقراءة الأولى بوصفها امتدادا لمستقبل واحد منظور ، في حين إنّ " سوف " يمتدّ فضاؤها المستقبلي إلى مدى غير محدود ، وهذا يعني أنّ الخطاب قد راعى النظرة المستقبلية وعلاقتها بالذّات من منظور الشعور النّسي تجاه طقوس الإعدام التي بدت مظاهرها أمام الذات في لحظة زمنية مشدودة إلى هذا العصر الذي يمارس فيه الإعدام بحق المعارضين للسلطة ، ولذا كانت تداعيات لحظة العصر ، في سياق هذا الشعور ، فيضا من المظاهر الوصفية لإجراءات عملية الإعدام ، المسبوقة بشعور آخر مكتنز في النّفس يفصح عنه تعبير " رغم القهر " الذي يمثّل مفتاح تداعيات الشعور بالغبن والظلم ، لينتهي الأمر باصطدام الذات بصورة مباشرة بطقوس الإعدام التي تأخذ مشاهد احتفائية ، فهناك الحبل المتدلي ، وثياب الإعدام الحمراء ، وكلمات الشيخ المتكلفة في الضحية ، حيث يلتقط الخطاب نبض هذه المشاهد بصورة لافتة ، تتداخل فيها الألوان بالأصوات الممطوطة ، والحركات بالنظرات ، حتى البصقة من فم الحارس لها نصيب من الرصد ، فضلا عن رصد الكف فوق السلاح ، مما يشي بمدى الاتصال الفيزيائي بهذه الأشياء التي تتمفصل في أنسجة الخطاب مثيرة إشكالية العلاقة بين الذات ، والسلطة في موقف البدء بتنفيذ طقوس الإعدام ، والإصرار من جانب الذات على عدم الرضوخ لمطلب السلطة .

وإذا كان التمرد والعصيان ، في أجواء القهر السياسي ، قد يقود صاحبه إلى الإعدام ، أو إلى السجن والتّعذيب ، فإنّ مثل هذا المناخ يساعد كثيرا على ظهور أنماط متعدّدة من المنافقين والمداهنين للسلطة ، الذين يزيّفون لها سياستها طمعا في متع زائلة ، وهذه الفئة تمثّل الصنف الثاني من الناس الذين يتوقف عندهم الخطاب الشعري لـ عبده بدوي فاضحاأساليبهم الملتوية وأكاذيبهم المكشوفة :

... لا أكتم أنّي أعرف من قد هرول كيما يحضر خفّا " للمنصور "
من قد غنّى بشقوق في قدمي " كافور "
من زقزق في شباك الوالي مثل العصفور
من هلّل في يوم ختنت فيه بنت السلطان
من هزّ الردف بإعجاب تكريما للسيف الغضبان
من غالب من فوق الخصيان بقايا قرص الدينار
من نقّ كضفدعة في بئر الأشعار
من مرّ كفأر مذعور في شقّ جدار
من سار حثيثا في فرح للشرطة بالأخبار
(قد كان حديثا في نفسي مازال يدار
وأنا مأسور بالكلمات ، وفي الأعماق دوي حصار
وبقايا عار !) [44]

ليس النص هنا معنيا بالجانب التاريخي من عملية منافقة للسلطة قدر عنايته بالخبرة الذاتية في التعامل مع طبقة محددة من المثقفين آثرت امتهان النفس على عزّتها ، ولذا يحاول الخطاب من هذا المنظور أن يقدّم نماذج من ممارسات النّفاق مع السلطة على اختلاف صنوفها ، تتحوّل فيه

(44) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ترجمة ، محمد فتوح ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995م ، 92.

الذات إلى شاهد عصر ، أو عصور ، تدين فيه هذه النماذج البشرية ، مع تجهيلها على القارئ ، لا لعلّة إلاّ لأنّ الذات مهمومة بالممارسة ، كفعل يقوم به شخص قد تستغله السلطة لحاجة ، ولذا كان تركيز الخطاب على فعل الأنموذج لا الأنموذج نفسه .

والاهتمام بفعل الممارسة ، لا ينفي بالضرورة الممارسة نفسه ، أو يبعده عن دائرة الإدانة ، فالنصّ ينطوي أيضا على إدانة واسعة على مستوى الأنموذج نفسه ، سواء على مستوى رأس السلطة أو من دونه من أتباعه ، أو أولئك الأفراد الذين باعوا أنفسهم للسلطة ، وقد دفعت هذه السلسلة من النماذج إلى الانفتاح على الزمان والمكان ليكشفا عن نسيج واه من العلاقات العرضية الزائفة المتكئة على المنفعة المادّيّة بين طرفي العلاقة ، يمارس فيها الأدنى امتهان كرامته أمام الأعلى إرضاء لغرور الأخير ونزواته في نزعة التسلّط .

ولعلّه من الواضح هنا أنّ الخطاب يثير إشكالية العلاقة الجدلية بين السلطة والمثقّف ، وهي إشكالية لم ينج منها عصر تحكمه سلطة الفرد الواحد ، وما النّماذج العليا في الخطاب الآ نماذج انتقائية تنطوي على إيحاءات خاصّة ، يتم في سياقها عرض مظاهر النّفاق الثقافي ، ومسرحتها في مشاهد ساخرة مفعمة بالحركة ، قادرة على النفاذ إلى وعي المتلقي وإثارته ، بإشكالية هذه العلاقة ، ليتوازى مع الذات في وعيها الرافض نمطية هذه العلاقة المستهجنة ، ومن ثمّ كانت بعض ملفوظات الخطاب شديدة الإثارة في هذا الجانب ، وكأنّ اختيارها بعينها ، دون غيرها ، كان مقصودا لذاته ، لتأجيج فاعلية هذه الإثارة إلى أقصى مدى ممكن في النّفس المتمرّدة على الامتهان ، مثل قوله : " هرول كيما يحضر خفّ للمنصور " ، " غنّى بشقوق في قدمي كافور " ، وهذان التّعبيران ، على وجه الخصوص ، ينطويان على أبلغ درجات الذل والمهانة ، لارتباطهما بأسفل جزء في جسد رجل يخص بالاحتفاء ، وهو

" الأقـدام " ، كمـا أنّ بعض التعـابيـر الأخـرى ، في النّص ، تكشف عن مـدى السـخف ، والتـهريـج المهين الذي انحـدر إليـه بعض الشـعـراء في ممالأتهم السلطة على حسـاب احترام الذات ، كتعبير " من هلّل في يوم ختنت فيه بنت السلطان ، وتعبير " من هزّ الردف بإعجاب ... " ، إلى جـانب تعابير أخـرى تشرّح أنماطا ونماذج من مداهنة السلطة وكسب ودّها ورضاها .

وبقدر ما تؤكّد الذات إنتاج معرفتها بغيرها ، تؤكّد في الوقت ذاته إنتاج معرفتها بنفسها ، فالمعرفة المنتجة ، مفروضة عليها بحكم ضغط الواقع ، الذي يدفعها إلى الحوار الخفي في النّفس ، فلا يلبث أن يسلمها بدوره إلى أسر الكلمات ، حيث تشكّل اللّغة وفق وعي الذات ، بهذا الأسر ، وبذلك الحصار النفسي المدار في الأعماق ، إلى جانب ذلك الإحساس الشّعوري ببقية من عار ، وهذا الإحساس الأخير يبدو غريبا بوصفه ، على حدّ تعبير النصّ ، " بقايا عار " ، فماذا إذا بشأن جوهر هذا العار الذي خلّف وراءه في النّفس بقاياه ؟ ! ! ، وبخاصة حين نجد أنّ مكوّنات النصّ كلّها تعمل على تصاعد الشعور بالعار ، لا على تضاؤله وانحساره ، فهل يعني ذلك أنّ الطاقة الشعرية بلغتها الجارحة قد امتصّت من النّفس معظم هذا الشعور ، وتركت في النّفس بعض آثاره ؟ ، ربّما يكون الأمر كذلك ، أو قد يكون هناك وجه آخر ، أو ربّما أوجه عديدة لقراءات أخرى محتملة للنصّ ، المهم في ذلك كله أنّ حوار النّفس فرض وجوده على عالم النصّ ، في سياق الوصف السردي للحالة بيد أنّ آثاره بقيت ممتدّة في نفس الذات بذلك الحصار المدوّي في أعماقها .

أمّا على صعيد التشكيل اللغوي للخطاب ، فقد جاءت مكوّناته متوازية في شبكة بنائه مفسحة المجال أمام نمو النصّ وتصاعد بنائه ، على نحو يملأ أنسجة النصّ بالحركة والحيوية اللازمتين لنماذجه البشرية ، في سعيها المذل لكسب ودّ السلطة ، وأوّل ما يطالعنا في هذا الجانب هو هذا

التّشكيل البنائي المتكرر بصفة ملحّة ، على امتداد شبكة الخطاب ، باتجاهه الرأسي ، (اسم موصول + فعل) ، للفت الانتباه إلى الأنموذج البشري وسلوكه الحياتي مع السلطة ، ويقابلنا تشاكل آخر يتقاطع فيه المكان بالزمان ، في سياق الاتكاء على حرف الجر (في + اسم) على النحو التالي : " في قدمي "، " في الشباك "، " في يوم "، " في بئر "، " في شق "، " في فرح "، " في نفس "، " في الأعماق " ، كما نلتقي بتشاكل آخر على مستوى البنية الصرفية لبعض المفردات مثل : " هرول "، " زقزق "، " هزّ "، " نقّ "، " فرّ "، : السلطان "، " الخصيان "، " حثيثا "، " حديثا " . يضاف إلى ذلك تشاكل على مستوى البنية النحوية للخطاب :

من زقزق	/	في شباك ...		
من هلل	/	في يوم ...		
من نقّ	/	كضفدعة	/	في بئر الأشعار
من فرّ	/	كفأر ...	/	في شق جدار

وكل هذه الصيغ الأسلوبية بأنماطها المختلفة تمثّل عصب الخطاب في دورته التوصيلية إلى المتلقي ، الذي يجد إحساسه بنبض الرسالة موزّعا بين بصيرتين ، بصيرة خارجية قوامها العين في ملاحقتها لهندسة النصّ بنائيا على الورق ، وبصيرة أخرى داخلية قوامها العقل في تحليل دلالات الخطاب ، ومضامينه ، ومن مجموعها يتم استيعاب الخطاب ، بصورة ما - قد لا تكون كافية - تعكس أفق ومستوى القراءة ، التي أنضج النصّ تحت لهبها .

وفي قصيدة " الكَذَبة " يقدّم الشاعر لنا أنموذجا عصريا للشخصية المحاطة بالمنافقين ، الذين يسبغون عليها من أكاذيبهم ما يجعلها تتعالى على من حولها حتى تبدو صنمًا :

مخلوق ممتلئ جفوه
ومحاط بالشوك اليابس
ورجال في حجم الدّببة
ورؤوس لم تتدوّر بعد
... تبعته مجمرة في كفّ للطاووس
....
وتحدث ثم تحدث في صوت أصلع
ولهاث يشبه كورا في النّار
لكني - رغم الإعجاب المجنون الزاعق -
وغيوم التصفيق الصّدئة
من كل غراب أو حدأه
لم أحفظ شيئا في أذني
لم يسقط شيء في أعماقي
....
ولهذا ألقاني قاومت
حتى لا أسمع ما لا يُسْمع
وأصدّق ما لا يَصْدق !
......
فليصمت من حولي الكذبه
وليُكْسر ما صنعوه من تمثال
وليُمْسح حزنٌ من وجه الفكر
وليمسكْ كلّ نفسه ! (45)

---

(45) عبده بدوي ، كلمات غضبى ، 56 وما بعدها .

يلجأ الخطاب إبتداء إلى تجهيل هذه الشخصية " مخلوق " ، لكنه يسبغ عليها بعضا من ملامحها الخاصة مما يجعلها في متناول الإدارك ، بفعل حضورها المحاط من المنافقين يتحركون معها وفق طقوس خاصة ، وبقدر ما يجلو الخطاب المظاهر الشكلية لهذه الزمرة المنافقة يجلو في الوقت ذاته الشخصية المحورية ، فكلاهما في السياق الدّلالي متماثل من حيث المناخ النّفسي ، والتكويني للشخصية ، بمنظورها العام ، فهذا " المخلوق " الذي يشير إليه الخطاب " ممتلئ جفوة " ، ولعلّ هذا الوصف وحده كاف لخلق حاجز نفسي بينه وبين الذات ، ويزداد هذا الحاجز عمقا حين يحاط " بالشوك اليابس " ، وهذا التعبير الرمزي المجاز يشير إلى مدى قسوة هذه البطانة التي ترتبط به ، وهنا ينفتح النصّ في سياق هذا الوصف على تداعيات أخرى ترتبط على نحو متناغم مع هذا المكون الوصفي للبطانة ، فهناك " رجال في حجم الدّببة " ، وإذا كان هذا مفهوما بحكم طبيعة الشخصية المصحوبة بهذه النوعية من حجم الرجال ، فإنّ غير المفهوم هو ملفوظ " ورؤوس لم تدوّر بعد " ، إذ ينطوي على دلالة غامضة ، تتجاوز مستوى القراءة الواحدة ، إلى تعدّد القراءات ، مما يمنح النصّ أفقا أوسع في تعدّد خطوط دلالاته .

وتبدأ الوحدة الثانية للخطاب باتصال الشخصية المحورية بالجمهور في سياق الحديث المباشر ، ومع تفاعل الجمهور بالشخصية والحديث فإنّ الذات تبقى على مسافة كافية من الطرفين ، بما يسمح لها برؤية الواقع من خلال نفاذ وعيها بحقيقته الجدلية ، من منظور ذاتي صرف ، ولذا نلاحظ ابتداء من مطلع الخطاب أنّ الذات تنطلق في حكمها على الشخصية المحورية من حكم قيمي مسبق ، وبالتّالي تصبح أسيرة هذا الحكم على امتداد أنسجة النصّ ، لا فيما يتعلق بالشخصيّة ذاتها فحسب بل يتجاوزها إلى الجمهور المتفاعل معها ، فهي بقدر ما تصف صوت هذه الشخصية بأنّه أصلع ، " ولهاث يشبه كورا في النار " تصف إعجاب

الجمهور بهذا الصوت بأنّه جنون زاعق " من كلّ غراب أو حدأة " ، وبالتّالي تزداد فجوة الرؤية اتّساعا بين الذات والجمهور مما يكرّس الموقف المبدئي للذات تجاه هذه الشخصية ، وبذا تنتصب الذات في خضم هذا الزّعيق لتعلن أنّ جوارحها الخارجية والداخلية لم تتجاوب مع ما قيل، فالأذن لم تحفظ شيئا ومن ثمّ بقي الصوت عند حدود السّمع ، فلم يتجاوز ذلك إلى الوجدان ، وهو ما يشكّل في جوهره قاعدة الرفض المبدئية للشخصية ، ولما يصدر عنها ، وإن بدا الموقف متّشحا بروح المقاومة الذاتية لطوفان الموقف الهائج بالزّعيق والتّصفيق ، مما يشير إلى معاناة الذات بصورة مزدوجة ، السلطة ورموزها من جهة ، وغياب الوعي على مستوى الجماعة من جهة أخرى ، وقد أدّى ذلك إلى شحذ عصب الكقاومة في الذّات " ولهذا ألقاني قاومت " ، وهذه المقاومة التي تتحدّث عنها الذّات ليست مقاومة اعتباطية ، أو مقاومة من أجل المقاومة فحسب ، بل مقاومة مبنية على اعتبارات التّجربة الحياتيّة مع خطاب السلطة المفتقرة إلى المصداقية، في سياق مقاومة الذات إغراءات الخطاب .

وتبدأ الذات ، في الوحدة الثالثة من الخطاب ، بالالتفات إلى الجماعة في سياق لام الأمر ، بصورة متكرّرة ، متضمّنة معنى الطلب ، وهنا تصبح الذات ، بتصنيفاتها السلبية لأبعاد الموقف ، هي مقياس الوعي المفتقد عند الجماعة ، وبالتّالي تطرح الذات مشروعها لاستعادة هذا الوعي ، من خلال تحقق عناصر أربعة ، تحدّدها تحديدا قاطعا ، تبدأ بالدعوة إلى الصمت عن الكذب ، وتنتهي بالدعوة إلى السيطرة على نوازع النّفس ، وهما عنصرا الموضوع ولبّه ، وما عداهما فيصب في مجراهما بطريقة أو بأخرى ، ولا مراء في أنّ التّحريض على كسر التمثال المصنوع ، بفعل الإعجاب الأعمى ، في مجتمع تحكمه سلطة تعمل على تغييب الفكر واضطهاد المعارضين لها من المثقّفين، ولذا كان تعبير " وليمسح حزن من وجه الفكر " عميق الدّلالة على حالة الاضطهاد

الفكري المغيب عن ساحة الجماعة ، كما ينطوي في الوقت ذاته على دعوة تحريضية للإسهام في إيقاظ الإحساس بالوعي الجماعي .

ولعلّ ما يثير الانتباه في لغة هذا الخطاب تضمنها بعض الصفات المبتكرة التي وضعت في حقول دلالية جديدة ، غير معهودة ، بصورة مجازية ، قادرة على بث إشعاعات إيحائية حرة ، كما في تعبير " صوت أصلع " ، وهذه الصّفة قد تعني مصداقية التّعبير ، وقد تعني شيئا أو أشياء أخرى للقارئ يفرضها السياق النصّي للخطاب ، ويسنوي في ذلك أيضا تعبير " وغيوم التصفيق الصدئة " ، إذ قد توحي الصفة هنا بحالة الإكراه على المشاركة الشعبية ، وقد توحي بغياب الوعي ، ومهما كان عمق ما توحي به هذه الصفات فإنّها تنطوي في دلالاتها عند الذات على النفور ، والرفض ، والضيق والقلق .

الخلاصة :

حاولت هذه الدراسة أن تضيء جانبا من جوانب الإبداع المتعددة في التجربة الشعرية للشاعر عبده بدوي ، فكان لها وقفة متأنّية ، في مساحة شعرية واسعة ، هي عمر التجربة الشعرية للشاعر ، تستطلع موقفه من ممارسات السلطة القمعية ، في مجتمع يفقد حرية الرأي والتعبير ، وقد شكّلت جميع قصائده التي تعرّض فيها للسلطة موقفا فكريا ثابتا يدين جميع أشكال الظلم والممارسات الخاطئة التي تمتهن كرامة الإنسان ، وقد استطاعت كثير من هذه القصائد أن تلتقط نبض الشارع وهو يئن تحت إرهاب السلطة إمّا في سياق لغة مباشرة بالغة الجرأة في النّقد والسّخرية من الأوضاع ، وإمّا من خلال الرموز والأقنعة ، التي تستند إلى الموروث العربي الإسلامي وقد مثلت له هذه الأخيرة مادة ثرية حاول استلهامها في معالجة أوضاع عصره ، وقد كان حظه من النجاح فيها متفاوتا بحسب طبيعة الموضوع ، ومدى ملاءمته للموروث المستعار .

ومع أنّ الشّاعر فيما أعلم لم يتعرّض شخصيا إلى الاضطهاد السياسي ، وإن كان قد ناله شيء من الظلم ، وسوء المعاملة على مستوى الوظيفة ، ومحاربته حتى في رزقه ، فإنّ تجربته الشعرية ترتفع به إلى ذروة المعاناة الجماعية للإنسان الذي يواجه إرهاب السلطة عاريا من السلاح إلاّ من إيمانه بإنسانيته كقيمة أخلاقية غير قابلة للمساومة عليها مهما كانت الضغوط والمضايقات .

عبد الله احمد المهنا

حوليات الجامعة التونسية
عدد 42 / 1998 ص ص 75 ـ 123

التكسّب ورعاية الأدب في التّراث العربي

بقلم مبروك المنّاعي

ليس هدف هذا البحث الإحاطة بجميع مظاهر الرّعاية الأدبيّة في التّراث العربي، وإنّما مجرّد تجسيم هذه الفكرة وبيان الآثار الإيجابيّة البارزة لهذه الرّعاية في الأدب وفي الثّقافة بوجه عامّ .

ولمّا كان الشّعر أوّل ألوان الأدب العربي وأعرقها فإنّ أقدم مظاهر الرّعاية الأدبيّة وأكثرها وضوحا قد اقترنت به أوّلا وأساسا. ولذا فإنّنا نولي رعاية الشّعر الأهميّة الأولى وإن كنّا نعلم أنّ النّثر، الفنّي وغيره، قد حظي ـ وإن بدرجة أقلّ ـ بشتّى صنوف التّشجيع من قبل أولي الأمر وأصحاب المال وأقطاب الجاه في مختلف مراحل الحضارة العربيّة تقريبا : ذلك أنّ عبد الحميد بن يحيى (ت. 132 هـ) وعبد اللّه بن المقفّع (ت. 142 هـ) مثلا ـ وهما أوّل كاتبين بالمعنى الأدبي للكلمة ـ قد عاشا في أكناف الدّولة وتنامت تجربة الكتابة عندهما في الدّواوين، وأنّ سهل بن هارون (ت. 215 هـ) ـ المترسّل البليغ والخطيب والكاتب المصنّف ـ قد قرّبته السّلطة العبّاسيّة وحظي حظوة خاصّة لدى الرّشيد ثمّ لدى المأمون، وعيّنه هذا الأخير خازن « بيت الحكمة » أو « دار الحكمة » وهي أوّل مؤسسة عربيّة للتّرجمة والبحوث جمع فيها المأمون عددا كبيرا من العلماء وكانت مهمّتهم الأساسيّة نقل المعارف والكتب الهامّة من اللّغات اليونانيّة والسّريانيّة والفارسية إلى اللّغة العربيّة. كما كانت مهمّة بيت

الحكمة التّدوين والتّوثيق وتجميع الكتب وحفظ االمخطوطات. وقد أمر المأمون باقتناء المصنّفات اليونانيّة من آسيا الصّغرى، وكان حاميا للآداب والعلوم على حدّ السّواء وتسنّى له أن يخدم الثّقافة خدمة جلّى خلال العشرين سنة من إقامته ببغداد عن طريق اهتمامه الشّخصي بالأدب والفكر والعلم [1] وحفزه المفكّرين والعلماء والفنّانين والمبدعين، في شتّى حقول الإبداع، حفزا ماديّا ومعنويّا ورفعه مسألة تطوير الثّقافة إلى مستوى ما قد يصحّ أن نسمّيه الاختيار الأوّل في السّياسة الثّقافيّة .

وكان الجاحظ (ت. 255 هـ) في أوّل أمره ضيّق الرّزق مغمورا ثمّ لمع بعد اتصاله بالمأمون (سنة 204 هـ) وأشّع إشعاعه المعروف لمّا توثّقت الصّلة بينه وبين وزير المعتصم محمّد بن عبد الملك الزّيّات ثمّ بالفتح بن خاقان وزير المتوكّل. وكذلك كان شأن النّاثر الكبير أبي الفرج الأصفهاني (ت. 356 هـ) إذ نال حظوة في بغداد مع معزّ الدّولة البويهي ومع وزيره الحسن المهلّبي، ثمّ اجتذبه سيف الدّولة في حلب فانتقل إليه وقد أشرف على إتمام كتاب الأغاني فوصله بألف دينار جائزة على هذا المؤلّف النّفيس .

وقريب من هذا ما لقيه بديع الزّمان الهمذاني (ت. 398 هـ) عند اتصاله بالصّاحب بن عبّاد في الرّي، وما ناله رواة الأشعار والأيّام والأخبار والأمثال والعلماء بالقرآن والحديث والسّير والتّواريخ واللّغة من أولي الأمر والجاه والمال من تشجيع ورعاية موصولة : فقد نال حمّاد الرّاوية (ت. 160 هـ) حظوة عند خلفاء بني أميّة : « كانوا يسألونه عن أخبار الجاهليّين وأشعارهم ... » [2] وخصوصا هشام بن عبد الملك والوليد

---

(1) راجع كارل بروكلمان "تاريخ الشّعوب الإسلاميّة" : تعريب نبيه أمين فارس و منير بعلبكّي. ط 10، دار العلم ، بيروت. 1984 ص ص 201. 204 .

(2) عمر فرّوخ : " تاريخ الأدب العربي " ط 2 . دار العلم بيروت 1969. اا / 81 .

بن يزيد. وعن حمّاد عرف العرب " المعلّقات " والمفضّل الضّبي (ت. 178 هـ) عيّنه أبو جعفر المنصور مؤدبا لابنه المهدي، وللمهدي جمع المفضّل « المفضّليات » وهي أقدم كتب الاختيارات الشّعريّة الكبرى وأثراها [3]. وكذلك كان شأن الأصمعي (ت. 216 هـ) مع الرّشيد ووزيره خالد البرمكي ... وقدم الكسائي النّحوي (ت. 189 هـ) إلى بغداد في أيّام المهدي فكان يقرأ القرآن في قصر الخلافة ثمّ أدّب الأمين والمأمون ابني الرّشيد وكان يصطحب الرّشيد في رحلاته وينال تشجيعه. وكذلك كانت علاقة الفرّاء (ت. 207 هـ) وأبي عبيدة (ت. 210 هـ) بالرّشيد والمأمون ووزرائهما .... وقد حظي علماء البلاغة وأعلام النّقد بالرّعاية ذاتها فاتّصل ابن قتيبة (ت. 276 هـ) بعبيد اللّه بن يحيى بن خاقان وزير المتوكّل والمعتمد وأهدى إليه كتابه « أدب الكاتب » وقد ولاّه الوزير قضاء الدّينَوَر، وقرأ ابن قتيبة كتابه « المعارف » على الموفّق، أخي الخليفة المعتمد، فأجازه بجائزة سنيّة. وكان قدامة بن جعفر (ت. 337 هـ) يتولّى الكتابة للوزير ابن الفرات في ديوان الزّمام، واتصل الآمدي (ت. 371 هـ) ببعض العظماء والقضاة وعمل كاتبا لهم واتصل القاضي الجرجاني (ت. 393 هـ) بالصّاحب بن عبّاد فجعله قاضيا على جرجان ثمّ قاضيا في الرّي. وكان أبو هلال العسكري (ت. 395 هـ) ذا صلة وطيدة بالصّاحب بن عبّاد أيضا، واتّصل ابن رشيق (ت. 464 هـ) بالمعز بن باديس ومدحه فأشار بضمّه إلى بلاطه وعيّنه رئيس ديوانه في وظيفة الكاتب المختصّ بأمور الجند، ثمّ رحل إلى المهديّة وعاش زمانا في كنف أميرها تميم بن المعزّ [4] ...

---

(3) راجع مبروك المنّاعي : « المفضّليات » : بحث في عيون الشّعر العربي ». دار اليمامة تونس. 1991 .

(4) راجع درويش الجندي : ظاهرة التّكسّب وأثرها في الشّعر العربي ونقده ، دار نهضة مصر القاهرة 1970 ص ص 165 - 167 .

وكانت حلقة سيف الدّولة الحمداني في القرن الرّابع الهجري بشمال الشّام أبرز استمرار لرعاية الأدب والفكر في العصر العبّاسي الثّاني كلّه : ويمكن أن يتّخذ سيف الدّولة أنموذجا لحامي الأدب الكامل ذلك أنّه كان هو نفسه أديبا مولعا بالأدب مشجّعا عليه : قيل إنّه جمع في بلاطه من الأدباء والشّعراء والعلماء ما لم يجتمع مثله إلاّ في بلاطات خلفاء بغداد العظام في عصرها الذّهبي أمثال الرّشيدوالمأمون [5] : كان في بلاطه من الشّعراء أبو فراس الحمداني (ت. 357 هـ) وأبو العبّاس النّامي (ت. 399 هـ) والنّاشئ الأصغر (ت. 365 هـ) وكشاجم (ت. 360 هـ) والرّفاء (ت. 362 هـ) والصّنوبري (ت. 334 هـ) والمتنبّي (ت. 354 هـ) ... وصحبه من أهل الأدب واللّغة ابن خالويه (ت. 370 هـ) وأبو الفرج الأصفهاني (ت. 356 هـ) ... وعاش في ظلّه الفيلسوف الشّهير أبو نصر الفارابي (ت. 358 هـ) وغيره . . » ولئن كان سيف الدّولة يدين - بما تمّ له من شهرة عريضة - لنضاله الموفّق ضدّ الرّوم ، في المحل الأوّل، فليس من شكّ في أنّه مدين بذلك، في المحلّ الثاني، لعطفه على الفنون والعلوم ورعايته لها » [6] . وقد احتفل العرب بالآداب ورعوها حتّى في أطراف الامبراطورية الكبرى التي أنشأوها ووسّعوها غاية التّوسيع في العصر الوسيط وفي الممالك البعيدة التي فتحوها للإسلام وأقاموا بها زمانا يقصر أو يطول وهو ما ظهر في بلاد ما وراء النّهر وفي إفريقيّة وبلاد المغرب والأندلس وغيرها [7].

---

(5) راجع مبروك المنّاعي : " أبو الطيّب المتنبّي : قلق الشّعر ونشيد الدّهر " . دار اليمامة تونس 1992 . ص 38 .

(6) كارل بروكلمان : « تاريخ الشّعوب الإسلاميّة » . ص 243 .

(7) راجع ما حلّله بروكلمان من نهضة الآداب العربيّة في الأندلس في عصر ملوك الطّوائف . وهو عصر انحطاط وتمزّق سياسي : تاريخ الشّعوب الاسلاميّة » ص 308 .

أمّا كبار حماة الأدب، ولا سيّما الشّعر، في التّاريخ العربي فهم ملوك الحيرة وملوك جلّق وأعيان مكّة ويثرب في الجاهليّة وخصوصا عمرو بن هند والنّعمان بن المنذر وجبلة بن الأيهم وعبد الله بن جدعان وأحيحة بن الجلاح . وفي الإسلام والعصر الأمري كان أبرزهم يزيد بن معاويّة وعبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك ويزيد بن عبد الملك والوليد بن يزيد - من الخلفاء - وعبد العزيز بن مروان وبشر بن مروان وخالد القسري - من الولاة - وبلال بن أبي بردة من الأعيان الأثرياء (8). وكان أبرزهم في العصر العبّاسي المهدي والرّشيد والأمين والمأمون والمعتصم والمتوكّل خاصّة - من الخلفاء - والبرامكة وآل الرّبيع وآل خاقان - من الوزراء - وسيف الدّولة - من الأمراء - ومعن بن زائدة وعقبة بن سلم وروح بن حاتم ويزيد بن مزيد - من الولاة - وحميد الطّوسي وأبو دلف العجلي من القواد ...

ويمكن أن نعتبر أنّ رعاية الشّعر والشّعراء في التّراث العربي تعطينا فكرة كافيّة - كما أسلفنا القول - عن رعاية الأدب في التّراث العربي بإطلاق وعمّا كان لهذا من آثار في مستوى كمّ الأدب ونوعه .

ولئن كانت مسألة « الرّعاية » المقصودة هنا ماثلة في مستوى الجمهور المتلقّي ، ولا سيّما الكتل الإجتماعيّة الفاعلة وقوى الاستقطاب والتّوجيه السّياسيّة والماليّة، فإنّ مقابلها ، في مستوى مصادر الإنتاج الأدبي هو مسألة « التكسّب » : وأصل التّكسّب طلب الرّزق والاجتهاد في تحصيله بجميع الطّرق ، ومن ثمّ فإنّه ظاهرة عامّة جدّا تتجاوز - نظريّا على الأقل - التّوسّل بالشّعر في الكسب . غير أنّ استعمال هذا المصطلح

---

(8) « وكان بلال ذا ثروة هائلة ... وكان النّاس يقدّرونه لبصره بالشّعر، وكان يقيم في بلده (البصرة) نوعا من " الصالون الأدبي " ... ريجيس بلاشير : « تاريخ الأدب العربي » . تعريب إبراهيم الكيلاني : الدّار التونسيّة 1986 - I / 627 .

في النّقد الأدبي - وهو الغالب على استعماله - ضيّق من مجال الكلمة فربطها بتحصيل المال بالشّعر .

أ - التّكسّب بالمديح : ممّا أصبح متداولا لدى جمهور المهتمّين بالشّعر القديم أنّ نشاط الشّاعر العربي في الجاهليّة كان في نطاق القبيلة التي ينتمي إليها وأنّه كان موكولا إليه أن يسخّر موهبته في خدمة أغراضها وحاجاتها في السّلم والحرب باعتباره فردا ممتازا من أفرادها له فيها مكانة مرموقة وحقوق واسعة ولكنّ عليه تجاهها واجبات ثقيلة ومهامّ يضطلع بها وقت الحاجة وهي أن يشهر مآثرها ويسجّل « أيّامها » ويحرّض مقاتلتها ويرثي موتاها ويتحدّى أعداءها ويذبّ عنها غيرها ... وكان للشّاعر أن يمدح ، ولكنّ هذا المدح يجب أن يكون أيضا في خدمة القبيلة وما تلتزم به من حلف وجوار، فقد يكون هذا المدح في سبيل اجتلاب نفع يعود على القبيلة أو حلفائها وقد يكون شكرا على معروف أسدي إليها » [9] .

ونحن نتصوّر أنّ بداية المدح قد تمّت على طورين : طور أوّل صدر المدح فيه من شاعر القبيلة في اتجاه قبيلة أجنبيّة أو سيّد قبيلة أجنبيّة أو ملك من ملوك الجاهليّة وأنّ فائدة هذا المدح - سواء كانت معنويّة كجلب تقدير الغير لقبيلة الشّاعر أو ماديّة وهو الغالب كإطلاق الأسرى وإباحة المراعي والمياه أو مجازاة عن يد - كانت دوما لفائدة القبيلة التي ينتمي إليها .

هذا هو الطّور الأوّل الذي كان الشّاعر خلاله يمدح عن قومه - سواء طالبا أو شاكرا - ويسخّر مدحه في مصلحة الجماعة لا في مصلحة نفسه . وينبغي أن نبرز هنا أنّ الوظيفة الماليّة للقصيدة المدحيّة في هذا

(9) درويش الجندي : « ظاهرة التّكسّب وأثرها في الشّعر العربي » ص 10 .

الطّور إنّما هي موجودة على الأقلّ خارجيّا أي باعتبار « قيمتها » التّبادليّة المتمثّلة في كونها أداة لاسترجاع مال أو تحصيل مال أو جلب منفعة أو قضاء مصلحة : فهي ذات وظيفة ماليّة وهي قابلة لأن تجلب مالا أو تسترجعه ...

أمّا الطّور الثّاني الذي نراه في نشوء المدح وتمحضه شيئا فشيئا للارتباط بالتّكسّب فهو الطّور الذي بدأ فيه الشّاعر يمدح « لحسابه الخاص » إن صحّت العبارة . والملاحظ أنّ العوامل الفاعلة في هذا الطّور هي بداية اهتزاز الرّابطة القبليّة أواخر الجاهليّة وظهور النّزعة الفرديّة وبداية تمايز المال الشّخصي وصعود قيمة المال بفعل ازدهار التّجارة من جهة ، ثمّ بداية اتّضاح « ثمن » للشّعر حصل وعي الشّعراء به تدريجيّا في نطاق شعورهم بقيمة « عائدات » أشعارهم على قبائلهم ... يضاف إلى هذا ، من جهة أخرى ، إغراء بعض وجهاء المراكز الحضريّة لبعض الشّعراء بأن يمدحوهم مدحا خاصّا مثلما كان شأن عبد الله بن جدعان في مكّة إذ مكّنته ثروته الكبيرة من أن يجتذب أميّة بن أبي الصّلت آخر الجاهليّة حتى أصبح شاعره الخاصّ ، واستقطاب ملوك الحيرة وملوك جلّق لعدد من شعراء القبائل البارزين لغاية الاستمتاع بأشعارهم ومنادمتهم ومفاكهتهم وتزيين مجالسهم بهم ولغاية استخدامهم سياسيا سواء في بسط نفوذهم على من يليهم من القبائل أو في نطاق ما كان بينهم من تنافس : فقد كان المناذرة والغساسنة يتسابقون إلى تقريب الشّعراء « لاتخاذهم سببا من أسباب الأبّهة والعظمة وزينة الملك ووسيلة للدّعاية ... » [10] .

(10) المرجع السّابق : ص 19 . وانظر للتّوسّع : عمر شرف الدّين : « الشّعر في ظلال المناذرة والغساسنة » . ط 1 . الهيئة العامّة للكتاب . القاهرة 1987 م .

كلّ هذا سبّب وعي الشّاعر أواخر الجاهليّة بمصلحته وبقيمة الوسيلة التي يمتلكها في الحصول على المال فأخذ يتردّد - في مناسبات حدّدتها ظروف كلّ شاعر على حدة - على من يمدح ، وكان في البداية يحاول الجمع بين منفعة القبيلة ومصلحته الشّخصيّة : « فمنذ القرن السّادس (الميلادي) - ولا ريب في أنّ الظّاهرة ترقى إلى أعلى في الماضي - هجر شعراء عديدون قبائلهم ، خارجين بذلك عن الإطار القبلي جاعلين من أنفسهم شعراء مأجورين حتّى أنّهم أصبحوا بفعل الشّدائد مدّاحين جوّابين (...) وأخذ الشّاعر من الآن فصاعدا يخدم سيّدا ترتبط به بالدّرجة الأولى مصلحته وثروته . وليس هذا النّموذج من الشّعراء سوى تصعيد لشاعر القبيلة بعيدا عن القبيلة [11] أمّا الشّعراء الذين نعنيهم بهذا الكلام فهم عمرو بن قميئة [12] وأوس بن حجر [13] والمتلمّس الضّبعي [14] والحارث بن حلّزة [15] والمثقّب العبدي [16] وعدي بن زيد والنّابغة الذبياني والأعشى الكبير : وقد تردّد هؤلاء على بلاط المناذرة

---

(11) بلاشير : « تاريخ الأدب العربي » أ / 348 .

(12) هو ابن عمّ الرقّش الأكبر . من فحول الجاهليّة المقلّين كانت له علاقة بعمرو بن هند ثمّ بحجر بن الحارث الكندي – والد امرئ القيس . توفي حوالي 540 م . راجع بلاشير « تاريخ الأدب العربي » أ / 260 .

(13) شاعر تميمي من جهة البحرين ، كان متطوّفا مدّاحا من الذين تردّدوا على اللّخميين في الحيرة ، وهو جاهلي مجهول تاريخ الوفاة تقول أخباره إنّه تزوّج بأمّ زهير بن أبي سلمى وكان زهير راويته .

(14) هو شاعر جاهلي مقلّ مجيد معاصر لعمرو بن هند ملك الحيرة (ت. 568 م) وقد مدحه ثمّ هجاه وانتقل إلى الغساسنة في جلّق مفلتا ممّا دبّر له من القتل ، واسمه جرير بن عبد المسيح . توفي حوالي 580م .

(15) هو من بني يشكر من بكر وهو من مشاهير الجاهليين وأصحاب المعلّقات ، كان ذا دور في نزاع بكر وتغلب وذا مكانة على ما يبدو عند عمرو بن هند. توفّي حوالي 580 م .

(16) هو عائذ بن محصن من الأسد ، عاش في القرن 6 م . واختلف إلى بلاط الحيرة زمن عمرو بن هند والنّعمان الثالث . توفّي حوالي 587 م . راجع بلاشير : أ / 261 .

وكـان أبرزهم فـي ذلك النّابغـة . أمّـا الذين تردّدوا على الغـسـاسنة فـهم المرقّش الأكبر وعلقمة بن عبدة وحسّان بن ثابت والمتلّمس والنّابغة أيضا ... وكان أكثر هؤلاء « تجوّلا » بين المدوحين وضربا في الأرض بشعر المدح الأعشى ميمون بن قيس : فهو أشهر الشّعراء المتكسّبين في الجاهليّة وأكثرهم إبعادا في الرّحلة بالشّعر ، وتذكر أخباره وأشعاره كثرة الأماكن التي تنقّل فيها وتباعد المسافات بينهما [17] : فقد جاب أنحاء الجزيرة ووصل إلى اليمن جنوبا ثمّ إلى الحيرة والشّام وفلسطين شمالا ، ويحظى زهير بمكانة بارزة بين مدّاحي الجاهليّة لما نشد في شعره من قيم وما اتّسمت به حياته شاعرا من رصانة ولأنّه لم يكثر من التّنقّل ومن المدوحين بل وفى أو كاد لممدوح واحد وسيّد شريف هو هرم بن سنان المرّي . وعلى عكسه تماما كان الحطيئة في الجاهليّة وصدر الإسلام : فصورته هي صورة المتكسّب المترحّل الذي لا ينتقي ممدوحيه والذي يهجو إذا خاب ولا يفي إلاّ للمال ...

وبعد مجيء الإسلام والإصطدام الطّبيعي الأوّل الذي حدث بين القرآن والشّعر باعتبار أن كليهما خطاب سلطة « رأي النبيّ المشركين يسارعون إلى استخدام الشّعر في مناهضة المسلمين ... فكان لا بدّ أن يلجأ إلى هذا السّلاح أيضا لأنّه يدرك أثر الشّعر في نفوس العرب... فدعا إلى استخدام الشّعر في مناصرة الدّعوة الإسلاميّة والرّد على الشّعراء المشركين ، ونهض إلى تحقيق هذا الهدف شعراء كان على رأسهم حسّان » [18] مدّاح الغساسنة سابقا . ونال حسّان وعبد الله بن

---

(17) راجع جواد علي: « المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام » : فصل « تطواف الشّعراء » : X i / 91 ومصطفى الجوزو « صنّاجة العرب : الأعشى الكبير » ط 1. دار الطليعة . بيروت 1977 م .

(18) درويش الجندي : « ظاهرة التكسّب ... » ص 21 م .

رواحة [19] وغيرهما على مدح الرّسول ونصرة الإسلام الجوائز والهبات. أمّا أهمّ هبة نالها شاعر أيّامها من حيث قيمتها الرّمزيّة الكبرى على الأقلّ - فهي بردة الرّسول التي خلعها على كعب بن زهير حين جاءه تائبا عن ماضيه معلنا إسلامه مادحا فضلا عن ذلك... فاغتبط ، عليه السّلام ، بالحدث وبالقصيدة وجازاه بجائزة زكّت شعر المدح ودعمت مبدأ العطاء على الشّعر دعما لا مزيد عليه ... والملاحظ أنّ البردة « كانت في بلاد العرب ، كما كانت في فرنسا خلال العصور الوسطى ، كثيرا ما تقدّم جائزة للشّعراء » [20] : هذه البردة اشتراها الأمويّون من كعب فيما بعد بعشرين أو ثلاثين ألف درهم وظلّوا يتوارثونها ويصلّون بها الأعياد ، ثمّ ورثها بنو العبّاس مع الخلافة وظلّت عندهم حتّى سقوط بغداد على يد المغول سنة 556 هـ .

وأوّل شاعر ذكر في شعره « الكسب » و « التّكسّب » في ما وجدنا هو الحطيئة : قال يستعطف عمر بن الخطّاب عندما سجنه في هجاء الزّبرقان بن بدر [بسيط] :

ماذا تقول لأفراخ بذي مَرَخ
زُغْبِ الحواصلِ لا ماءٌ لا شجرُ
ألقيْتَ **كاسِبَهمْ** في قعر مُظلمةٍ
فاغفرْ عليك سلام اللّه يا عمرُ [21]

---

(19) هو شاعر خزرجي من مكّة ، أسلم وتحمّس للإسلام وشارك في الفتوح الإسلاميّة الأولى وكان قائد غزوة مؤتة فاستشهد فيها .

(20) كارل بروكلمان : « تاريخ الشّعوب الإسلاميّة » (التّرجمة العربيّة) ص 64 .

(21) ديوان الحطيئة ص 86 .

ويروي صاحب الأغاني [22] أنّ عمر لمّا أطلق الحطيئة قال له : إيّاك وهجاء النّاس . فقال الحطيئة : إذن يموت عيالي جوعا ! هذا **مكسبي** ومنه معاشي . قال : فإيّاك والمقذع منه ، و « اشترى » منه أعراض المسلمين بثلاثة آلاف درهم .

أمّا في العصر الأموي فقد تكاملت الأسباب بفعل تعاظم شأن المديح السياسي والولاء على المال واستخدام الأحزاب للشّعراء وتكرّست « حرفة » الشّاعر المدّاح وأصبح المدح على المال هو القاعدة وغيره هو الاستثناء ، وبدأت حظوة الشّعراء لدى الخلفاء منذ خلافة معاوية . « أمّا من أدخل إلى الشّام مشهد البلاط الملكي وكان أوّل نموذج مكتمل لحامي الأدب والفنّ فهو يزيد الأوّل » [23] . ومنذ عهد عبد الملك بن مروان بالأخص (65 ـ 86 هـ) تأسستّ تقاليد المدح نهائيا واتّسعت دائرته اتّساعا أتاحه أيضا تدفّق الأموال على مركز الخلافة وتعاظم الثّروات وازدهار الاقتصاد وازدياد شأن المال ارتفاعا واكتمال مشاعر النّخوة العربيّة بتعريب السّكة ودواوين الدّولة ... وكانت سياسة عبد الملك إزاء الشّعراء أن يستقطب أبرزهم مغريا إيّاهم بالمال ليزيد في إضعاف المعارضة ويفلّ في حدّ الأحزاب المناوئة للأمويين ... وهكذا اجتذب ـ فضلا عن الأخطل الذي سمّاه « شاعر بني أميّة » و « شاعر العرب » [24] وجعله شاعر الدّولة الأوّل ـ الفرزدق وجريرا شاعري الشّيعة والزبيريين على التوالي قديما ، كما استقطب غيرهما وحرّش هو وولاته بين الشعراء فزاد تنافسهم المدح ـ بل الشّعر عامّة ـ اتساعا وكانت ظاهرة « النّقائض » واحدة من نتائج هذا التنافس الذي سبّبه المال

(22) II / 156 .

(23) بلاشير : « تاريخ الأدب العربي » III / 623 .

(24) الأغاني : III / 287 .

ومظهرا من مظاهر العراك عليه ... ولم تعد العصبيّة القبلية عائقا يعوق تكسّب الشّاعر بل أصبحت سببا من أسبابه ودعامة من دعائمه إذ صارت قوّة القبيلة مستندا يستند الشّاعر إليه ويقوّي به ركنه ليكون انطلاقه إلى التماس المال والجاه أقوى وأوفر حظوظا .

ومهما يكن من أمر فقد اعتمد الشّاعر في العصر الأموي على شعره في الحصول على الرّزق وزاده مضيّا في هذه الطّريق اتّساع ضروريات العيش وتطوّر الحياة عمّا كانت عليه في الجاهليّة ، كما ساعد على ذلك ما ورثه الشّعراء العرب عن آبائهم الجاهليين من احتقار الحرف كالزّراعة والصّناعة [25] . ولئن كانت قصور الخلفاء أرفع ما تتطلّع إليه أعين الشّعراء فإنّ الولاة والقواد والقضاة وأصحاب الشّرطة والعمّال وذوي الوجاهة والمال وأبناء البيوتات الأجواد كثيرا ما استقطبوهم وكانوا أهدافا لمدائحهم . وأصبح استهلاك الشّعر ، منذ أواخر القرن الأوّل للهجرة بالخصوص ، مطلبا ثقافيّا من مطالب الخاصّة ومظهرا من مظاهر زينة المجالس والمناسبات واتّضح تماما دور المدح باعتباره وسيلة ناجعة من وسائل إقناع العامّة بالخلفاء والمسؤولين في الدّولة وإقناع الخلفاء بولاء وزرائهم وموظّفي دولتهم وبكفاءاتهم وإخلاصهم في خدمتهم ، وباعتباره مرقى إلى المجد يرغب فيه الممدوح وساما وحلية ويعوّل عليه الشّاعر مكسبا ومعاشا ...

« وانتقلت الحياة في العصر العبّاسي إلى طور معقّد كثير التّكاليف مبسوط الحاجات واللذّات فازدادت قيمة المال وأصبح همّ جمهرة النّاس السّعي وراءه بشتّى الوسائل وصار المال ميزان الرّجال ... » [26] كما ازداد ثراء الدّولة وثراء الأسر والأفراد واحتدّت الفوارق وتداخلت

---

(25) درويش الجندي : « ظاهرة التّكسّب ... » ص 25 .

(26) نفسه . ص 27 وراجع طه الحاجري : مقدّمة كتاب « البخلاء » .

الأهواء والمصالح وأصبح المال أبرز ما تدور عليه الحياة كما قدّمنا ، وأضحى بذله للشّعراء جزءا من مصاريف الدّولة وجعل للشّعر ديوان خاصّ به تحال إلى المسؤول عنه قصائد المديح ليحكم في ما تستحقّه من عطاء [27] .

وبهذا تتّضح لنا كيفيّة ظهور التّكسّب بشعر المدح شيئا فشيئا وتطوّر المشغل المالي للشّاعر والوظيفة الماليّة للمدحيّة ويظهر إفضاء التّكسّب بالشّعر إلى « مبادلة » بينه وبين المال وتحوّل الشّعر في جانب هامّ منه إلى « حدث اقتصادي » والقصيدة إلى أداة تبادل يتحصّل بها على المال العين أو المال النّقد بل تصبح قيمة تبادل وأداة كسب حتى إذا لم يذكر فيها مال البتّة ولم تتعلّق به . ويتّضح لنا كذلك كيف أصبح الشّعراء « فئة عاملة » كغيرهم من أصحاب الصّناعات تقريبا يرتزقون ممّا لهم من مواهب ومهارات خاصّة ويتنافسون وهو ما تزيد إيضاحه أخبارهم : فقد ذكر أبو الفرج ضمن أخبار حمّاد عجرد أنّه « لم يتكسّب بصناعة غير الشّعر » [28] وتواتر في حديثه عن شعراء التّكسّب ذكر « الخدمة » و « الاستخدام » [29] وفي أخبار مروان بن أبي حفصة وسلم الخاسر وأبي العتاهية وأبي نواس وأبان اللاّحقي [30] بالخصوص أمثلة معبّرة عن تنافس أبناء « المهنة » الواحدة الذي يؤدّي إلى الخصومة والتّهاجي

(27) راجع عمر فرّوخ : « تاريخ الأدب العربي » . II / 167 - 168 .

(28) الأغاني : VII / 304 .

(29) راجع تواتر هذا المصطلح في الأغاني VII / 162 - 163 مثلا (ضمن أخبار الحسين بن الضحّاك) .

(30) أبان عبد الحميد اللاّحقي . شاعر بصري من الموالي انتقل إلى بغداد منذ 180هـ وأصبح شاعر البرامكة وعيّن سنة 184 هـ رئيسا لديوان الشّعر . توفّي سنة 200 هـ راجع : إبراهيم النّجار : « مجمع الذّاكرة » IV / 77 و 214 - 235 .

والعـــداء [31] مـّـا سبّبه اتّحـاد مصـادر التّمـول واشتـراك الشّعـراء في « الطّبقـة » ذلك أنّ الشّعراء كانوا يتوزّعون على الممدوحين وحماة الأدب كلّ بحسب صنفه واسمه ورسمه وهو ما يظهر ، على سبيل المثال ، في ما قاله أبو الفرج عن أبي الشّيص من أنّه « كان متوسّط المحلّ في شعراء عصره غير نبيه لوقوعه بين مسلم بن الوليد وأشجع وأبي نواس فخمل وانقطع إلى عقبة بن جعفر بن الأشعث الخزاعي ، وكان أميرا على الرّقة ، فمدحه بأكثر شعره » [32] .

وقد ارتبط الشّعر العربي - المدحي بالخصوص - منذ الجاهليّة بالجوائز والعطايا ، ولا تهمّنا صحّة ما ذكره الشّعراء والأخباريون أو خطؤه فيما يتّصل بما نال المادحون على المدح لأنّ نظرتنا إليه نوعيّة لا كميّة . بل إنّنا موقنون بأنّ الكثير ممّا صرّح به الشّعراء من هبات نالوها بالشّعر إنّما ذكر أغلبه على رجاء أن يحصل . غير أنّ هذا لا يغيّر كبير شيء من طبيعة ارتباط شعر المدح بالمال ومن اتّخاذ الشّاعر العربي الشّعر مكسبا وأداة ارتزاق واتّضاح وظيفته الماليّة عنده وهدفه المالي منه سواء كان ذلك بصورة ضمنيّة أو صريحة ممّا فيه تدرّج من مجرّد الإشارة اللّطيفة المكنيّة عن التماس الجدوى إلى الطّلب الصّريح المعبّر عنه « بالاستمناح » إلى التّوسّل والعتاب والاستنجاز والاقتضاء والمسألة ... وممّا فيه تأثّر باقتصاديّات العصر وبقيمة الشّاعر ومقام الممدوح .

ولن نخصّص للحديث عن التكسّب بالرّثاء فقرة مستقلّة لأنّ رثاء التكسّب مقترن بالمدح اقترانا فهو كالفرع عليه إذ هو شعر موجّه إلى قريب الميت باعتباره ممدوح الشّاعر ووليّ نعمته يسلك فيه في غالب

---

(31) راجع أخبار هذا التّهاجي في الأغاني : IV / 77 و III / 258 - 235 .
(32) المرجع السّابق : XIV / 319 .

الأحيان مسلك التّعزيّة فتكون الصّلة عليه ـ إن كانت ـ من الصّلة على المدح .

ب ـ التّكسّب بالهجاء : الأصل في تكسّب الشّاعر هو المدح على ما بيّنا حيث يكون المال ثوابا يثيب به الممدوح مادحه في مقابل التّشريف الذي ناله من شعره فيه والانتشار الذي أتاحه لذكره أو لقاء ما أثاره فيه من أحاسيس النّخوة وأريحيّة الجود ، وحيث يكون الشّعر وسيلة ترغيب والشّاعر ملاطفا مسالما متودّدا . غير أنّ بعض الشّعراء قد تكسّبوا بالهجاء بما تمثّل في حصولهم على مال مقابل ألاّ يهجوا شخصا معيّنا أو أن يكفّوا عن هجائه ، إن كانوا قد أخذوا في ذلك ، بشكل يبدو معه الشّعر وسيلة ترهيب والشّاعر محاربا مغاضبا مهدّدا .

ولئن كان بذل الإنسان ماله مقابل مدح « اشتراء للحمد » ـ على ما قال شعراء التّكسّب ـ فإنّ بذله ماله لقاء ألاّ يهجى « اتّقاء للذّمّ » : وهكذا يرتدّ الأمر إلى الاعتبارات القديمة المتعلّقة بثنائيّة التّحسين والتّقبيح أو الحمد واللّعن المتحدّرة من عهود موغلة في القدم كان الشّعر يضطلع خلالها ـ على ما يبدو ـ ببعض الأدوار السّحريّة .

وبتقدّم الزّمن وتطوّر ظروف الحياة انسلخ الشّعر عن وظائفه القديمة ولكن بقيت ظلال الاستخدام السّحري عالقة به واحتفظت « الكلمة » الشّعريّة بنفوذها وظلّ الشّاعر مالكا لسلطة مهيبة يستمدّها من قدرة كلامه على « النّفع » و « الضّرر » ومن رغبة النّاس في مدحه ورهبتهم لهجائه . ومثلما وعى الشّعراء هذه « الرّغبة » وعرفوا كيف يجعلونها نافعة لهم جالبة للمال كذلك فعلوا « بالرّهبة » فاغتنموها .

والأساس النّظري الذي فسّر الشّعراء به مسألة التكسّب بالهجاء ظهر في القرن II هـ . وصدر عن هجّاء كبير هو بشّار بن برد : فقد

قيل له : « إنّك لكثير الهجاء ! فقال : إنّي وجدت الهجاء المؤلم آخذ بضبع الشّاعر من المديح الرّائع ، ومن أراد من الشّعراء أن يكرم في دهر اللئام على المديح فليستعدّ للفقر وإلاّ فليبالغ الهجاء ليخاف فيعطى »[33] .
وقريب من هذا الكلام ما أجاب به أحد الهجّائين الكبار في القرن II هـ وهو دعبل الخزاعي[34] لمّا ألقي عليه السّؤال نفسه فقال : « إنّي تأمّلت ما أقول فوجدت أكثر النّاس لا ينتفع بهم إلا على الرّهبة . ولا يبالى بالشّاعر وإن كان مجيدا إذا لم يخف شرّه ، ولَمَنْ يتّقيك على عرضه أكثر ممّن يرغب إليك في تشريفه »[35] .

ويبدو من هذا الكلام أنّ الشّاعر المتكسّب كأنّه أعدّ لكرام النّاس المديح وللئامهم الهجاء فوجّه بذلك شعره كلّه تقريبا وجهة ماليّة . ولئن بدا من هذه « الشّهادات » كذلك أنّ التّكسّب بالهجاء إنّما هو أمر طارئ أجبر الشّاعر عليه فساد الزّمان وتناقص الكرام فإنّ الظّاهرة قديمة ترجع الأمثلة المعروفة منها إلى الجاهليّة الأخيرة وتبدو لنا منذ بداية أمرها ذات مظهرين يحسن تصنيف شعراء التّكسّب بالهجاء في ضوئها صنفين : الكبار والصّغار . فأمّا الكبار فهم شعراء مديح متكسّبون يمدحون فإن أثيبوا فذلك وإلاّ استنجزوا وعاتبوا أو هجوا - بما يفسّر لنا حقيقة شعر العتاب على أنّه تابع للمدح لاحق به - وربّما مرّوا إلى الهجاء سريعا إذا لم تكن من الممدوح عندهم رهبة أو كانوا من عتابه يائسين . وقد يسترفدون فإذا رفدوا مدحوا وإلاّ هجوا .

---

(33) الأغاني : XX / 74 .

(34) دعبل بن علي الخزاعي . من كبار شعراء الشّيعة . نشأ في الكوفة ثم انتقل إلى بغداد ثمّ غادرها مرارا إلى خراسان ومصر . كانت حياته متقلّبة وعلاقته بالعبّاسين سيّئة في أغلب أطوارها ومات مقتولا سنة 246 هـ .

(35) الأغاني : XX / 74 .

وأمّا الصّغار فأمرهم يختلف عن هؤلاء لأنّهم احترفوا في الغالب هجاء التّكسّب ولزموه لنقص شاعريتهم وعجز عن منافسة الفحول في المدح : ومن أقدم ممثّلي الصّنف الأوّل الحطيئة ، فقد عرف هذا الشّاعر بالسّلوك الفنّي الذي شرحناه أعلاه فكان يهجو إذا خاب في المدح ويفاضل بين الممدوحين مستغلاّ روح التنافس التي كانت سائدة بين أشراف عصره وسادة قبائله ، وكان يسترفد فإن لم يرفد هجا ، وقصّة قدومه على المدينة وتخوّف أشرافها من لسانه وجمعهم المال من قبل أن ينزل بهم مشهورة في كتب الأدب [36] وكذلك هجاؤه الزّبرقان بن بدر لمّا مدحه وسأله فتباطأ عن رفده فسأل بني أنف النّاقة فأسرعوا إلى إكرامه فقال سينّيته المشهورة التي منها [بسيط] :

ما كان ذنبُ بغيض لا أبا لكمُ
في بائس جاء يحدو آخر النّاسِ
لقد مَرَيْتُكُمُ لو أنّ دِرّتكمْ
يوما يجيء بها مسحي وإبساسي
وقد مدحتُكمُ عمدا لأرشدكمْ
كيما يكون لكم متحي وإمراسي [37]

وقد ثارت ثائرة الحطيئة في القصيدة العينيّة التي قالها شاكيا غاضبا من عمر بن الخطّاب لمّا ردعه وأمثاله عن التّكسّب بالهجاء وذكر فيها ثقل هذا القرار على نفسه وخطره على معاشه ولم يتورّع فيها عن نعت الخليفة « بالشّؤم » وهو قوله [كامل] :

(36) راجع طبقات ابن سلام : ص ص 95 - 97 .

(37) ديوانه . ص 52 . وراجع الأغاني : II / 351 - 353 .

فَبُعـثَ للشّعـراء مبعـث داحـــــس

أو كـالبســوس عقـالـهـا تتلـــوّعُ

ومنعتنـي شتـم اللّئيـم فلـم يخـفْ

شتمـي فـأصبـح آمنـا لا يفـزعُ

وأخـذتَ أطـرارَ الكـلام فلـم تـدعْ

شتمـا يضـرّ ولا مـديحـا ينفـعُ [38]

ويمثّل هذه الظاهرة في القرن I هـ . شعراء الثّالوث الأموي الأخطل والفرزدق وجرير، وهي كثيرة في شعر الأخطل بالخصوص تظهر على سبيل المثال في قوله يهجو بعض أعيان بني بكر في الكوفة وكان سألهم فلم يعطوه [وافر] :

فـإن تمنـعْ سَـدوسٌ دِرْهَمَيْهـا

فـإنّ الـرّيـح طيّبـةٌ قَبُـولُ [39]

ويمثّل التّكسّب بالهجاء في القرن II هـ . بشّار وغيره من كبار الشّعراء فضلا عن صغارهم ، وقد مرّ بك تفسير بشّار لظاهرة التّكسّب بالهجاء ولكونها ربّما كانت أجدى من التّكسّب بالمديح أحيانا . وقد كان بشّار في سلوكه العملي جاريا على هذه الطريقة : ومن أمثلة هذا عنده أنّه مدح عقبة بن سلم بأرجوزته : « يا طلل الحيّ بذات الصّمْد » فأثابه عليها بخمسين ألف درهم ولكنّ وكيله أخّر هذا المبلغ ثلاثة أيّام فما كان من بشّار إلاّ أن أرسل من يكتب على بابه [رجز] :

(38) المصدر السّابق : ص ص 108 - 109 . وراجع أخبار الشّاعر المخضرم فضالة بن شريك وشعره في الأغاني : XII / 67 - 70 .

(39) ديوان الأخطل : I / 373 وراجع كذلك I / 369 .

مازال ما منّيتَني من همّي والوعدُ غمٌّ فأرحْ من غمّي

إنْ لم تُردْ حمدي فراقبْ ذمّي

فلمّا انتبه عقبة إلى الأمر قال لوكيله : هل حملتَ إلى بشّار ما أمرتُ له به ؟ فقال : أيّها الأمير نحن مضيقون وغدا أحملها . فقال له : زد فيها عشرة آلاف درهم واحملْها إليه . فحملها من وقته [40] .

وتزداد الظّاهرة التي نتتبّعها انتشارا في أشعار كبار متكسّبي القرنين II و III هـ . وتحتدّ عند أبي تمّام والبحتري وابن الرّومي بالأخصّ بصورة موازية لتقلّص مداخيل الشّعراء وعائدات المدح بما ينبّهنا إلى أنّ التّكسّب بالهجاء عند كبار الشّعراء قد تطوّر في تناسب طردي مع التّكسّب بالمدح ، فكلّما تراجع مردود المديح حاول الشّعراء التّعويض بالهجاء : فمن هجاء أبي تمّام لشخص كان قد مدحه فلم يجزه قوله يرهبه [كامل] :

كم من لئيم قد عرتْهُ قصائدي

ودأبْن فيه فما ظفرنَ بطائلِ

لا خفّفَ الرّحمانُ عنّي إنّني

أرتعتُ ظنّي في رياض الباطلِ [41]

ولكنّ الملاحظة البارزة في هذا الصّدد أنّ شعراء القرن الثالث بالأخصّ أصبحوا يشكون من أنّ هذه الطريقة في التّكسّب بالهجاء في صورة فشل المديح أصبحت غير مجدية هي الأخرى : وهذا مظهر آخر من مظاهر انسداد آفاق التّكسّب على الشّعراء في هذا العصر. يقول

---

(40) الأغاني : III / 176 .

(41) ديوان أبي تمّام ص 531 ، وانظر المعنى نفسه : ص 504 ، وانظر كذلك ديوان ابن الرّومي : III / 959 و III / 1058 - 1062 و IV / 1522 .

البحتري في هذا المعنى هاجيا [البسيط] :

أَعْيَـا علـيَّ فـلا هيّـابـةٌ فَـرِقٌ
مـن الهجَـاءِ ، ولا هـشٌّ فيُمتـدَحُ [42]

ويقـول ابن الرّومي معلنا عن هذا الذي سمّيناه « انسداد الآفاق » على الشّعر ونضوب موارد التّكسّب - سواء بالمدح أو بالهجاء - مرجعا ذلك إلى فساد الزّمان وتغيّر النّاس وهوان الشّاعر [م. الكامل] :

يـا مـادِحَ القـوم اللئـا م وطـالبًا نيْـلَ الشّحَـاحِ
مـا أنت في زمـن المديـ ـح ولا الهجاء ولا السّماحِ
حدثت أكـفٌّ ليس ينـ ـبطُ ماءهـا إلاّ المسـاحـي
فاشغل قريضكَ بالنّسيـ ـب وبالفكاهة والمُزاح [43]

والملاحظ أنّه قـد أصبح من الأعـراف الجارية بين شعـراء العصـر العبّاسي بالخصـوص أن يصـل الذين يحظـون منهم بالجوائز السّنيّة من لا يقـدرون على ذلك من زمـلائهـم الأصـاغـر. بل إنّ الشّعراء قد شكّلوا - عندما أصبحوا طبقة هامّة في هذا العصر - « مجتمعا » صغيرا نشأت في نطاقة ظاهرة تكسّب مصغّرة فكان بعضهم يرتزق بالشّعر من البعض الآخر مدحا وهجاء : فمن أمثلة تكسّب الشّاعر من الشّاعر بالهجاء ما ذكر من أمر أبي الشّمقمق وتكسّبه من سلم الخاسر ومن بشّار وإخراج بشّار جزءًا من جائزته له [44] . ومن أمثلة تكسّب الشّاعر من الشّاعر بالمدح ما نجده ضمن أخبار دعبل الخزاعي : فقد أثر

---

(42) ديوان البحتري : I / 439 .

(43) ديوان ابن الرّومي : II / 515 .

(44) راجع الأغاني : 188/III و 231/XIX.

عنه أنّه كان يمدح مسلم بن الوليد فيجيزه [45] وقال عنه ابن المعتزّ : « وقصد دعبلا شاعر فقال : إنّي مدحتك . فقال : أو تعرفني ؟ قال : نعم ، أنت دعبل . قال : إذن فأنْشدْ ، فأنشد [سريع] :

لقائلٍ قلتُ وقد قالَ لي : أكرمُ من تسأله دعبلُ :
أيطلب السّائلُ من سائل ؟ فقال لي : السّائلُ لا يبخلُ
لَبِئسَ ما قدّرَ في نفسه أن يسأل النّاسَ ولا يُسألُ

قال : فوصله وأكرمه [46] .

وممّا يدلّ على اتّساع هذه الظّاهرة ما ذكره ابن المعتزّ أيضا في خبر الشّاعر عمر بن سلمة المعروف بأبي السّعلاة [47] من أنّه مدح هارون الرّشيد « فأجزل له العطاء فاجتمع عليه الشّعراء ففرّق عليهم صلته ، وكان الرّسم في ذلك الزّمان إذا وصل الخليفة أحدا من الشّعراء وحرم الباقين أن يصلهم ذلك الشّاعر ويعطيهم على منازلهم ومراتبهم » [48] .

---

(45) عمر فرّوخ : « تاريخ الأدب العربي » : II / 285 .

(46) « طبقات الشّعراء » . ص 266 .

(47) شاعر عبّاسي محدث مدح الرّشيد ورثاه بشعر سهل خفيف . قال عنه ابن المعتزّ : « وأشعاره كثيرة وهو من فحولة المحدّثين الجيدين » : « طبقات الشّعراء » ص ص 152 توفي حوالي 200 هـ .

(48) « طبقات الشّعراء » ص ص 150 - 151 .

وفي أخبار عوف بن محلّم الخزاعي [49] قال ابن المعزّ : « وكان الشّعراء الأصاغر يقصدونه ويمدحونه فيعطيهم ويصلهم » [50] .

ج ـ **التّكسّب بمطلق الشّعر** : ولئن كانت أشهر صيغ التّكسّب بالشّعر هي التّكسّب بالمدح وتوابعه ثمّ بالهجاء ـ كما أسلفنا ـ فقد بدا لنا من هذا البحث أنّ الشّاعر قد ينال المال من غير هاتين السّبيلين ويعطى العطايا الرّغاب مقابل الأثر الجمالي البحت الذي يحدثه شعر له لم يقله لغاية تكسّبيّة ظاهرة . فيكون المال في هذه الحال ثوابا على « قيمة » الشّعر الذّاتيّة ويصبح للقصيدة مقابل مالي يأتيها لا من حيث صلتها بخطّة الخطاب وإنّما من حيث موافقتها لأفق انتظار جمالي وقيمي يوجد خارج دائرة الشّاعر ويصبح الشّعر هو السّاعي لصاحبه سعيا ذاتيا إن صحّ القول : ذلك أنّه قد استقرّ في الذّائقة العربيّة أنّ تعبير المتلقّي المتميّز للشّعر عن الإستجادة والطّرب يكون ـ من أهمّ ما يكون به ـ بإثابة المبدع على إبداعه بالمال وأنّ ردّ الفعل على الجمال يقع بالمال : ومن الأمثلة المجسّمة لهذه الظّاهرة الجائزة الهامّة التي أرسل بها الوليد بن يزيد من دمشق إلى عمّا ذي كبار ، وهو مقيم بالكوفة ، على قصيدته الغزليّة الماجنة التي مطلعها [م. الخفيف] :

حبّذا أنتِ يا سلا مَةُ ألفين حبّذا [51]

---

(49) هو شاعر محدث وأديب وصاحب ظرف ومنادمة . وهو شاعر طاهر بن الحسين ثمّ ابنه عبد الله بن طاهر له فيهما الغرر . توفّي حوالي 220 هـ راجع عمر فرّوخ : . تاريخ الأدب العربي . II / 226 - 228 .

(50) . طبقات الشّعراء . ص ص 188 - 189 .

(51) إبراهيم النّجار : . مجمع الذّاكرة . III / 363 .

وقد سمعها الوليد في بعض ليالي لهوه فاستحسنها كثيرا فأرسل إلى الشّاعر عشرة آلاف درهم وعهدا بألاّ يُحدّ في الشّراب [52] .

ومن أمثلة هذا ما كافأ به جعفر البرمكي مروان بن أبي حفصة حين سمع مرثيته في معن بن زائدة التي مطلعها [وافر] :

مَضَى لسبيله مَعْنٌ وأبقى مكارمَ لنْ تَبيدَ ولن تُنالا [53]

وحين علم أنّه لم يُثبْ عليها [54] .

ومن هذا القبيل أيضا الجائزة المتميّزة التي نالها خالد الكاتب على أبياته الغزليّة التي استحسنها إبراهيم بن المهدي والتي منها قوله [منسرح] :الشّاعر عشرة آلاف درهم وعهدا بألاّ يُحدّ في الشّراب [55] .

ومن أمثلة هذا ما كافأ به جعفر البرمكي مروان بن أبي حفصة حين سمع مرثيته في معن بن زائدة التي مطلعها [وافر] :

مَضَى لسبيله مَعْنٌ وأبقى مكارمَ لنْ تَبيدَ ولن تُنالا [56]

وحين علم أنّه لم يُثبْ عليها [57] .

---

(52) راجع الخبر في الأغاني XXIII / 268 - 271 .
(53) شعر مروان بن أبي حفصة . ص 79 .
(54) راجع الخبر في طبقات ابن المعتزّ: ص 45 وما قاله مروان في شكر جعفر البرمكي : ص 84 .
(55) راجع الخبر في الأغاني XXIII / 268 - 271 .
(56) شعر مروان بن أبي حفصة . ص 79 .
(57) راجع الخبر في طبقات ابن المعتزّ: ص 45 وما قاله مروان في شكر جعفر البرمكي : ص 84 .

ومن هذا القبيل أيضا الجائزة المتميّزة التي نالها خالد الكاتب على أبياته الغزليّة التي استحسنها إبراهيم بن المهدي والتي منها قوله [منسرح] :

رَطيبٌ جسمٍ كالماءِ تحسبهُ
يخطرُ في القلبِ منه مسلكُهُ
يكاد يجري من القميصِ منَ
النّعمة لو لا القميصُ يمسكُهُ [58]

فالذي أثار ردّ الفعل المالي هنا ليس امتداح غرور المتلقّي ولا خوفه لسان الشّاعر وإنّما هو الانفعال الجمالي البحت ، وهو ما يؤكّد لدينا أنّ الفاعل في صاحب المال - في صلته بالشّاعر - ليس دائما الرّغبة أو الرّهبة ، وإنّما المثير الشّعري النّاجم عن أخصّ وظائف الشّعر وأكثرها تجاوزا للظّرفيّات وهو الشّجو والطّرب .

ومن طريف ما لاحظناه في دراسة التّكسّب أن ينال الشّاعر المال على شعر في الزّهد والتّزهيد وذمّ زينة الدّنيا وتقبيح المال : وهذا أمر خاصّ بأبي العتاهيّة لعلّه يؤكّد كون الزّهد عند هذا الشّاعر - كما هو عند كثيرين غيره إنّما هو - من زاوية ما - خطّة خطاب : فقد نال أبو العتاهية على القطعة الزّهديّة التي قالها للرّشيد والتي مطلعها [مخلّع البسيط] :

اللّهُ هوّنَ عندكَ الـ ـــدُّنْيَا وبغّضَها إليكا [59]

---

(58) الأغاني : XX / 243 .

(59) ديوان أبي العتاهيّة . ص 319 .

عشرين ألف درهم . ونال الشّاعر نفسه من بعض موظّفي المأمون ألفي درهم على أبيات في الصّبر والتجمّل والقناعة ! [60] . وأنشد المأمون قوله الذي أوّله [سريع] :

كمْ غافلٍ أودى به الموتْ   لم يأخذِ الأُهبةَ للفوتْ [61]

فقال له المأمون : أحسنت وجوّدت المعنى ! وأمر له بعشرين ألف درهم فقبضها : ولقول المأمون : « أحسنت وجوّدت المعنى » أهميّة بالغة في ما نحن فيه لأنّه يؤكّد ما ندّعيه هنا من أنّ الاستجابة والمال إنّما أثارهما شكل الكلام لا مضمونه وأنّ المسألة هي مسألة « شعر » أوّلا وأساسا : فالجائزة كانت على « الإحسان والتّجويد » أي على صورة المعنى وإخراجه لأنّ مضمون الكلام ينفي المال نفيا . والخليفة يبدو هنا فاهما تماما للّعبة الفنيّة ولكون مضمون الخطاب - الذي هو زهد - ليس سوى محل للتفنّن : وبهذا تتّسع نظرتنا إلى التّكسّب وتتغيّر أيضا باعتبار أنّ العطيّة تتجاوز دائرة « النّافع » وتصبح الجائزة تقدّم في مقابل الشّعر باختصار لا لقاء نوع منه . وتتّسع عوائد الشّعر إلى كلّ مثير منه إثارة جماليّة خاصّة .

وإذا صحّ هذا الرأي في النّظر إلى التّكسّب بشعر الزّهد فأحرى به أن يصحّ في النّظر إلى المدح بالمعاني الزّهديّة ، وهو متواتر في مدحيات أبي العتاهيّة ، ومن أمثلته البارزة قوله لهارون الرّشيد من مدحه مطوّلة نال عليها مالا كثيرا [طويل] :

---

(60) المصدر السّابق ص 218 .

(61) نفسه ص 21 .

تجافى عن الدّنيا فأيقنَ أنّها مُفَارِقةٌ ، ليست بدارِ خُلـودِ [62]

في مثل هـذا الكلام يظهر الفـرق واضحا بين الزّهد بـاعتبـاره موقـفا فنّيا أو فعلا فنّيا في تصوير مـوقف وبين الشّاعـر وحياتـه بوصفـه ذاتا تاريخيّـة : ذلك أنّ معنى المـدح هنـا هو الزّهـد ولكنّ هـدف الشّـاعـر هو المـال ، وهمـا أمران مختلفان .

ومن قـبيل التّكسّب بمطلق الشّعـر ومظاهر مطلق التّكسّب أن يعمل الشّاعـر لغيره شعرا بأجـر : وهو أمر وجدناه في العـصر العبّاسي وبدا لنا أنّه مظهـر من مظاهر « الاحتـراف » ، ومثـاله القصيدة التي قالـها أبو العتاهيّة أيضا على لسان زبيدة تعاتب الرّشيد [63] .

وقـد لاحظنا من جـهـة أخـرى أنّ دائرة التّكسّب اتّسـعت أيضـا من الشّعـراء إلى رواة الشّعـر فتكسّب هـؤلاء به تكسّبـا أهمـيّتـه الأولى في اعتقادنا أنّـه يدعم ما نحن بصدد تبيـانه وهو التّكسّب بغير شعـر المدح والهـجاء أو بجيّـد الشّعر مطلقـا والعطاء على « الاختـراع » لا على طلب المنفـعة ودفع المضـرّة : ويبدو لنا أنّ لهـذه المسـألة وجهـا تاريخيّا ربّـما أجـملناه في قـولنـا إنّ الإجازة على الشّعـر قـد سـارت ـ من الجـاهليّة إلى القـرن II هـ . ـ في اتّجـاه حلـول « اشتـراء الفـنّ » شيئـا فشيئـا محلّ « اشتـراء الحـمـد » بما يرسم نزوع الشّـعـر مـن إثارة الانفـعـال القـيـمي إلى إثارة الانفـعـال الجـمـالي ، ذلك أنّ حـيّـز اتّضـاح هذا المنزع قد كـان القـرن الثاني ومـا بعده : هذه المسـألة يجسّمها انتفاع الرّواة بأشعار غيرهم وهو أمـر من أمثلتـه الدّالّة خـبران يرويهـمـا الأصبهـاني أوّلهـمـا قـوله عن حمّـاد الرّاوية : « استـقـدمني هشـام بن عـبـد الملك في خـلافتـه وأمـر لي بصلة

(62) نفســه ص 156 .

(63) راجعها في المصدر السّابق . ص 157 .

سنيّة وحُملان فلمّا دخلت عليه استنشدني قصيدة الأفوه الأودي [بسيط] :

لنا معاشرٌ لم يبنوا لقومهمُ   وإنْ بنى قومُهمْ ما أفسدوا عادوا

قال : فأنشدته إيّاها ، ثمّ استنشدني قول أبي ذؤيب الهذلي : « أمِنَ المَنُونِ وريبها تتوجّعُ » فأنشدته إيّاها (...) فأمر لي بمنزل وجراية (...) وردّني إلى الكوفة » [64] .

وثاني الخبرين استيفاد المهدي للمفضّل الضّبي ، وهو يومها فقير جدّا ، وعطيّته الضّخمة له على أبيات كان يرويها للحسين بن مطير [65].

والذي نلاحظه في هذا الصّدد أنّه يوجد تناسب بين تطوّر الاحتراف والتّكسّب في الشّعر وتطوّر الاحتراف والتّكسّب في الرّواية : فقد كانت الرّواية في الجاهليّة وجزء من القرن 1 هـ ضربا من ضروب « الهواية » ثمّ صارت في أواخر عصر بني أميّة وأوائل العصر العبّاسي صناعة يتكسّب بها المتكسّبون ويرتزق من ورائها المرتزقون » [66] . ومثلما « نجم » شعراء فنالوا المال على الشّعر - مهما كان غرضه - كذلك « نجم » رواة نالوا المال على رواية جيّده ونادره فأثيب الأوّلون على « الغناء » والآخرون على « الأداء » : وإنّ ظاهرة « النّجوميّة » هذه - وهي

---

(64) الأغاني XXIII / 368 - 370 .

(65) المرجع السّابق : VX / 333 - 334 .

(66) عبد الحميد مسلوت : « نظريّة الانتحال في الشّعر الجاهلي » ط 1. دار القلم. بيروت . د. ت. وراجع : درويش الجندي : « ظاهرة التّكسّب وأثرها ... » ص 230 .

مذكورة في حديث الأخباريين عن شعراء العصر العبّاسي بالخصوص (67) - هي التي تفسّر اتّساع التّكسّب وشموله مطلق شعر الشّاعر تقريبا .

ولقد ذكر جلّ شعراء المدح ما كانوا ينالونه من مقابل مالي إمّا ذكرا عامّا كحديثهم عن « النّوال » و« الهبات » و« المواهب » و« العطاء » و« النّدى » و« الجود » و« الحباء » و« اليد » و« الصّنيعة » و« الثّواب » و« النّعمى » و« الجدوى » وغيرها ... أو ذكرا مفصّلا محسوسا يجسّم أنواع العطايا والهبات : وهذا يعطينا فكرة دقيقة إلى حدّ ما عن الكيفيّة التي كان يتكسّب بها الشّعراء وعن علاقاتهم برعاة الشّعر وعن اختلاف مراتبهم وتفاوت حظوظهم كما يقدّم لنا صورة قد تكون مضخّمة ولكنّها هامّة عن مكسب الشّاعر من شعره في مختلف مراحل الفترة التي نعنى بها من تاريخ الشّعر العربي ...

فإذا نظرنا إلى العطايا من خلال المدح لاحظنا أنّ ما ذكره منها شعراء الجاهليّة تعلّق أقدمه بالإبل والخيل والجواري . وقد تواتر في ذكر الشّعراء له فعل « يهب » مستخدما في المضارع الدّال على الاستمرار والتّعوّد - دلالة يتعمّدها الشّاعر ويستسيغها الممدوح - ومتبوعا بمفعول به متعدّد : يقول المسيّب بن علس ، وهو من أقدم شعراء المدح [الكامل] :

يهبُ الجيادَ كأنّها عُسَبٌ
جُرْدًا أطال نَسيلَها البَقْلُ
والضّامراتِ كأنّها بقرٌ
تقرو دكادكَ بينها الرّملُ

---

(67) راجع مثلا خبر أشجع السّلمي في : الأغاني : VXIII / 161 .

والـدُّهْـمَ كـالـعُبْـدانِ آزرهـــــا

وسـط الأشَـــاءِ مُكَـمَّمٌ فَحْـــلُ [68]

أو يستخدم الشّعراء اسم فاعل شائعا في دلالته الزّمنيّة « الواهب » : يقول النّابغة الذّبياني [بسيط] :

الـواهـبُ المـائـــة المعْكــــاءَ زيّنَهَـــا

سَعْـدَانُ تُـوضَـحَ فـي أوبـارهـا اللّبـــدُ

والـرّاكضـاتِ ذيـولَ الـرّيْـطِ فانقهَـــا

بـردُ الـهـواجـرِ كـالغـزلان بـالجَـــرَدِ

والخيـلَ تمـزعُ غـربًـا فـي أعنَّتِهَـــا

كالطّيرِ تنجُو منَ الشُّؤبُوبِ ذِي البَـرَدِ [69]

ويذكر الحارث بن حلّزة ما كان يحصل عليه بشعره من الدّروع وسبائك الذّهب والجواري [70] . ويكثر عند الأعشى ذكر الإبل والخيل والإماء [71] ولكنّه يضيف إلى ذلك « المكاكيك » أي صحاف الفضّة وغير ذلك من اللّطائف ... [72] .

على أنّ عطايا ملوك المناذرة والغساسنة التي أشاد بها الشّعراء الذين تردّدوا على بلاطي الحيرة وجلّق تختلف نوعيّا عن عطايا غيرهم من ممدوحي سادة البادية العربيّة في الجاهليّة . ذلك لأنّ عطايا المناذرة والغساسنة كانت أقرب إلى لين الحضارة وفاخر المال - بما في ذلك عطايا

---

(68) أبو زيد القرشي : . جمهرة أشعار العرب . ص 256 .

(69) الديوان : ص ص 22 - 23 .

(70) الديوان . طبعة المطبعة الكاثوليكيّة بيروت 1922م . ص 24 .

(71) شرح ديوانه : ص ص : 9 - 29 - 38 - 51 .

(72) راجع المصدر السّابق ص 9 .

الإبل والجواري - وكانت متأنّقة متميّزة ، وأنّ « هذه الهدايا بما لها من بريق خاص تنأى عن هدايا شيوخ القبائل البدو الذين كان الواحد منهم يقري ضيفا أو يهب بعيرا أو عددا من الشّاء قليلا . ومن الواضح أنّها من مظاهر أبّهة البلاط ... » [73] .

أمّا العنصر القارّ في أنواع الهبات المتواصل في الشّعر ذكره - من الجاهليّة إلى نهاية القرن الأوّل على الأقلّ - فهو الإبل والخيل والإماء ، وهي عناصر نراها تتكرّر أواخر الجاهليّة بنفس الطّريقة تقريبا عند شاعر كأميّة بن أبي الصّلت [74] ثم عند الحطيئة [75] ... ثمّ تتكرّر في العصر الأموي عند ذي الرّمة [76] وعند الفرزدق [77] وعند ابن ميّادة [78] وعند ابن قيس الرّقيات [79] وعند جرير [80] وغيرهم .

وقد لاحظنا أنّ هذا النّوع من العطايا يستمرّ ظهوره في الشّعر مع تراخ ظاهر عند مخضرمي الدّولتين من أمثال ابن هرمة [81] . على أنّ

---

(73) عمر شرف الدّين : « الشّعر في ظلال المناذرة والغساسنة » طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة . 1987 م . ص 44 .

(74) الأغاني : IV / 124 .

(75) الدّيوان : ص ص : 18 - 24 - 45 - 112 .

(76) اسمه غيلان بن عقبة وهو من شعراء البادية في العصر الأموي ، له ديوان صغير الحجم. توفّي سنة 117 هـ . وإحالتنا هنا على الديوان : نشر المطبعة الوطنية . بيروت . 1934 م. ص 26 .

(77) الدّيوان : I / 51 و 54 .

(78) الأغاني : II / 267 .

(79) عبد الله بن قيس الرّقيات . هو شاعر قريش في الإسلام وهو أبرز شعراء الحزب الزّبيري . توفي سنة 75 هـ . وإحالتنا هنا على : الأغاني : V / 71 ، وراجع ديوانه . طبعة دار صادر بيروت 1958 م .

(80) الدّيوان : ص 307 .

(81) الأغاني : IV / 117 .

ذكر مثل هذه الهبات العينيّة من المال الحيوان والرّقيق أصبح له عند الشّعراء دلالة شعريّة فحسب أي إنّه يذكر على أنّه قد صار صورة أسلوبيّة من صور المدح بالجود ومظهرا بلاغيّا من مظاهر عبارته : ودليل ذلك أنّ الشّاعر أصبح منذ أواخر القرن الأوّل يتقاضى مالا نقدا على أشعار ينسب إلى ممدوحيه فيها إعطاءهم مثل هذه العطايا . وتدلّ أشعار الجاهلية الأخيرة وصدر الإسلام على أنّ العطايا كانت تشمل عناصر ماليّة أخرى غير ما ذكرنا : ففي أخبار الأعشى أنّه لمّا مدح الأسود العبسي قال له : « ليس عندنا عين ولكن نعطيك عرضا فأعطاه خمسمائة مثقال دهنا وبخمسمائة حللا وعنبرا » [82] . وفي أخبار الشمّاخ بن ضرار أنّه لمّا مدح عرابة بن أوس الأنصاري بالأبيات التي منها [وافر] :

إذا ما رايةٌ رُفِعَتْ لمجْدٍ　　　تلقّاها عَرَابةُ باليمينِ

أوْقَرَ له بعيرين كانا معه تمرا وقمحا . وقد حبا الرّسول (ص) قرّة بن هبيرة [83] لمّا مدحه وكساه بردين وحمله على فرس واستعمله على قومه [84] .

وأهدي دبيّة السّلمي الشّاعر أبا خراش الهذلي [85] نعلين فمدحه عليهما بقوله [وافر] :

(82) المصدر السّابق : IX / 117 .

(83) شاعر مقلّ من هوازن وفد على الرّسول (ص) على رأس وفد من قبيلته فأسلم ومدحه ، وهو مجهول تاريخ الوفاة : راجع خبره وأبياته في الرّسول في « الجمهرة » : ص 50 .

(84) أبو زيد القرشي : « الجمهرة » . ص 50 .

(85) اسمه خويلد بن مرّة ، كان صعلوكا ثمّ أسلم وأسهم في الفتوح الأولى . توفّي في خلافة عمر بن الخطّاب أي قبل 24 هـ / 644 م .

حــذانــي بعــد مــا خَــذِمَـــــتْ

نعــالـي دُبَـيَّـةُ إنّـه نعْـمَ الخـليـــلُ

مُقـابلتــين مـن صَلْــوَى مِـشَــبٍّ

مـن الثّيـرانِ وصلْهمـا جميـــلُ (86)

ونال أرطاة بن سهيّة (87) من مروان بن الحكم أوضارا من البرّ والزّيت... ومدح الشّعراء بعد ذلك على المراكب من البغال والبراذين (88)، وكانت جائزة أبي عطاء السّندي (89) من سليمان بن سليم وصيفا بربريّا فصيحا . ومدح عدد من الشّعراء إسحاق بن الصبّاح الأشعثي فوهبهم بُرّا وتمرا ووهب نصيبا الأصغر جارية حسناء فقال نصيب [طويل] :

إذا احتقبُـوا بُـرّا فـأنـت حقيبتـــــي

مـن البشـريّـاتِ الثّقـالِ الحقـــائـبِ

ظـفـرتُ بهـا مـن أشعـثــيّ مــــهذّبِ

أغرَّ طـويـلِ البـاعِ جـمّ المــواهـبِ (90)

---

(86) الأغـانـي XXI / 234 .

(87) شـاعـر ذبيـانـي من أواسط الجـزيـرة العـربيّـة اتّصل ببـعض ولاة الأومـويين وخلفـائهم بصورة غير دائمة ومـال في وقت مـا إلى الزّبيـريين . توفّي في أواخر خلافة عبد الملك حوالي 85 هـ .

(88) راجع خبر الحكم بن عبدل في الأغـاني (II / 363) وخبرأرطاة بن سهيّة (الأغـاني : XIII / 30) .

(89) الأغـاني : XII / 255 : وأبو عطاء هو أفلح بن يسـار السّندي وهو عبـد كـاتب مـواليـه فأعتقوه كانت حظوته مع آخر الأمويين ثمّ ساءت حاله في الدّولة العبّاسيّة . توفّي على ما يبدو في أواخر خلافة المنصور (ت. 158 هـ) .

(90) المصـدر السّـابـق : XXII / 423 .

ومدح أبو نواس والحسين بن الضحّاك مويس بن عمران على جبتي خزّ [91] وكذلك فعل أبو تمّام فيما بعد مع الحسن بن وهب [92] . وكان أبو تمّام والبحتري وابن الرّومي كثيري الاستهداء : فأبو تمّام يمدح محمّد بن يوسف ويستهديه جوادا [93] والبحتري كان يستهدي الأضاحي بالمدح [94] وفصوص الخواتم والشّراب وغير ذلك ، وابن الرّومي يمدح - فيما يمدح عليه - على الملابس والأكسية [95] ...

وممّا ناله الشّعراء بالشّعر الحدائق والأراضي والإقطاعات : ففي أخبار مروان بن أبي حفصة أنّ المهدي وهبه ، فيما وهبه ، بستانا قال متغنيّا بنخيله [طويل] :

حظائرُ لم يُخْلَطْ بأثمانها الرِّبَا
ولم يَكُ من أخذِ الدّياتِ اكتسابُهَا
ولكن عطاءُ الله من كلّ مِدحةٍ
جزيلٌ من المستخلفينَ ثوابُهَا [96]

وكذلك فعل المهدي مع نصيب الأصغر مولاه ، فقد أعتقه من العبوديّة وأقطعه ضيعة بسواد الكوفة ، ثمّ اشترى له الفضل بن الرّبيع دارا

---

(91) راجع طبقات ابن المعتز (ص ص : 268 - 269) والأغاني (VII / 180) .
(92) الدّيوان : ص 40 .
(93) المصدر السّابق : ص 281 .
(94) الدّيوان : II / 1096 .
(95) راجع : ديوان البحتري : III / 1550 و 1568 وديوان ابن الرّومي : I / 153 .
(96) شعر مروان بن أبي حفصة : ص 25 .

تقارب داره [97] ... وكان الشّاعر أبو الأسد التّعلبي [98] ، مدح الملوك وأجزلوا له فكان يُقدم القدْمة ومعه من الورق الكثير والحملان والطّرف ما يعلمه اللّه حتّى اعتقد ضياعا في الجزيرة وكان من أيسر أهلها » [99] . وذكر صاحب « الأغاني » [100] أنّ المعتصم أقطع النّاس الدور بسرّ من رأى ولم يقطع الحسين بن الضحّاك فمدحه فأقطعه دارا وأعطاه ألف دينار لنفقته عليها . وكان البحتري يطلب بشعره الضّياع فيحصل عليها ويستعفي به من دفع الخراج [101] .

ومنذ العصر العبّاسي بالخصوص أصبحت جوائز الشّعراء مركّبة تتكوّن من أنواع متنوّعة من المال : ففي أخبار بشّار أنّه لمّا قدم على المهدي بالرّصافة ومدحه أعطاه خمسة آلاف درهم وكساه وحمله على بغل وجعل له وفادة في كل سنه [102] . ويذكر ابن رشيق [103] أنّ أبا العتاهية مدح عمرًا بن العلاء فأعطاه سبعين ألف درهم وخلع عليه حتّى لم يستطع أن يقوم . وفي « الأغاني » [104] أنّ ربيعة الرّقي لمّا مدح يزيد بن حاتم قال : انزعوا خفّيه ! فنزعا فحشاهما دنانير وأمر له بغلمان وجوار وكسى . ولمّا مدح السّيّد الحميريّ السّفاح بقصيدته التي منها | سريع | :

---

(97) طبقات ابن المعتزّ ص 157 .

(98) أورد خبره ابن المعتزّ ولم يذكر تاريخ وفاته ولكنّه ذكر مهاجاته لدعبل الخزاعيّ (ت. 246 هـ) فهو من شعراء أواخر ق II وبداية ق III هـ . راجع طبقات ابن المعتز ص 331.

(99) المرجع السّابق : ص 331 .

(100) VII / 205 .

(101) راجع ديوانه : III / 1800 و 2039 .

(102) الأغاني : III / 214 .

(103) العمدة : II / 126 .

(104) XVI / 196 .

دونَكمُوهـا يا بنـي هـاشـم

فجدّدوا من آيهَا الطّامسِ [105]

سُرّ السّفاح وقال له : سلْ حاجتك . فقـال : ترضى عن سليمان بن حبيب بن وهب وتولّيه الأهواز . فأمـر بذلك ، فـدعا سليمان السـيّد الحميريّ وحكّمه في ماله فقال السيّد [طويل] :

سأحكـمُ إذْ حكّمتَنـي غيْـرَ مسـرفِ

ولا مُقْتِـرٍ يابْنَ الكـرام القمـاقِم

ثـلاثـةَ آلافٍ وَطِـرْفَـا وبـغـلـةً

وجـاريـةً حسنَـاءَ ذاتَ مـآكـمِ [106]

ومنذ عصر الرّشيد خاصّة أصبحت الجوائز أحيانًا في شكل رتب ووظائف تسند لبعض الشّعراء لإعفائهم من التّنقل : فقد ولّى الرّشيد نصيبا الأصغر بعض كور الشّام [107] وسمّى العبّاس بن جعفر بن الأشعث ، والي نيسابور ، مسلم بن الوليد عاملا على سمنجان ، ولمّا تولّى المأمون الخلافة ولّى مسلما عملا من أعمال خراسان ثمّ ولاّه الفضل بن سهل وزير المأمون البريد في جرجان . وعيّن دعبل الخزاعي لبعض الوقت عاملا على أسوان بمصر وولّى المعتصم الشّاعر عليّ بن الجهم ديوان المظالم بحلوان وولّى الحسن بن سهل ، رئيس ديوان الرّسائل في خلافة المعتصم ، أبا تمّام بريد الموصل [108] ...

---

(105) ديوانه . تحقيق هادي شكر ط 1. دار مكتبة الحياة بيروت . د. ت ص 287 .

(106) ديوان السيّد الحميري : ص 407 .

(107) طبقات ابن المعتز ص 155 .

(108) غير أنّ حظوة الكتّاب في مجال الرّتب والوظائف كانت أكبر من حظوة الشّعراء بكثير: راجع درويش الجندي « ظاهرة التّكسّب ... » ص 31 وما بعدها .

أمّا عطايا الشّعراء من المال النّقد فقد كانت قليلة نسبيّا حتّى أوج العصر الأموي [109] وأوّل من أعطى العطايا النّقديّة الرّغيبة من خلفاء بني أميّة هو عبد الملك بن مروان : فقد روى عنه الأصبهاني [110] أنّه لمّا مدحه أعشى ربيعة [111] بقوله [طويل] :

وفضّلني في الشّعر واللُّبّ أنّني
أقول على علمٍ وأعرفُ ما أعني
فأصبحتُ إذ فضّلتُ مروانَ وابنه
على النّاس قد فضّلتُ خير أبٍ وابنِ

قال : من يلومني على هذا ؟ وأمر له بعشرة آلاف درهم . وليس ارتباط العطايا النّقديّة الكبرى بعهد عبد الملك من باب بالصّدفة وإنّما هو مقترن بكون عهد هذا الخليفة هو عهد ضرب السّكة العربيّة وبداية تدفّق المال .

ثمّ واصل يزيد بن عبد الملك عادة أبيه في إغزار الجوائز فلمّا مدحه نصيب فاستحسن شعره فيه أمر به فمُلئ فمه جوهرا [112] ومن يومها أصبح ملء فم الشاعر بالجوهر عادة وتقليدا يمارسه كبار

(109) وقد سبق أن لاحظ ابن خلدون (تاريخه طبعة باريس I / 311) أنّ أعطية بني أميّة كان أكثرها إبلا على خلاف بني العبّاس الذين كانت أعطياتهم من أحمال المال وتخوت الثّياب والخيل بمراكبها ... راجع مصطفى هدّارة : « اتجاهات الشّعر في ق II هـ » ص 125 .

(110) الأغـاني : XVII / 70 - 71 .

(111) هو عبد الله بن خارجة بن حبيب : شاعر أموي متوسّط المنزلة مدح عبد الملك بن مروان والحجاج بن يوسف . توفّي حوالي 90 هـ .

(112) المرجع السّابق : I / 348 .

الممدوحين ورعاة الأدب . وكان الشّاعر يزيد بن ضبّة [113] منقطعا إلى الوليد بن يزيد في حياة أبيه لا يفارقه فلمّا أفضت الخلافة إلى هشام أتاه مهنّئا فأمر بإخراجه فأرسل إليه الوليد بخمسمائة دينار وقال له : اخرج إلى الطّائف فقد سوّغتك غلّة مالي به ، فلم يزل مقيما هناك إلى أن ولّي الوليد الخلافة فوفد عليه بمدحته التي منها [هزج] :

كريما يَهَبُ البُزْلَ مع الخُورِ الجَرَاجيرِ
ويعطي الذّهبَ الأحمرَ وزنا بالقناطيرِ

فأمر الوليد بأن تعدّ أبيات القصيدة وأعطاه على كلّ بيت ألف درهم « فكان أوّل خليفة عدّ أبيات الشّعر وأعطى على عددها لكلّ بيت ألف درهم ، ثم لم يفعل ذلك إلاّ هارون الرّشيد فإنّه بلغه هذا فأعطى مروان بن أبي حفصة ومنصورا النّمري لكلّ بيت ألف درهم » [114] . وروى صاحب « الأغاني » عن أبي الشّيص قوله : « لمّا مدحت عقبة بن جعفر بقصيدتي التي أوّلها [كامل] :

لا تُنكري صدّي ولا إعراضي ليس الكريمُ عن الزّمانِ براضِ

أمر بأن تُعدّ وأعطاني لكلّ بيت ألف درهم » [115] .

ولمروان بن أبي حفصة في عطايا الممدوحين شأن خاصّ فهو أبرز محترفي المدح وأحظاهم فيه حظوة وأكثر مخضرمي الدّولتين من الشّعراء توفيقا في تبربر ماضيه السّياسي الأموي وإظهار الولاء الخالص

(113) هو يزيد بن مقسم الثّقفي ، شاعر من أهل الطائف انقطع إلى الوليد بن يزيد بالشّام فكان لا يفارقه . انتحل شعره كثير من الشّعراء . توفّي حوالي 130 هـ .

(114) الأغاني : VII / 95 - 97 .

(115) المرجع السّابق : XVI / 320 .

للدّولة العبّاسيّة وأكثرهم نجاحا في مزج المدح بالتحزّب السّياسي ممّا مكّنه من أن يستولي على ألباب خلفاء بني العبّاس وخصوصا المهدي والرّشيد . وهو المثال المجسّم لظاهرة التّوظيف السّياسي للفنّ ولعلاقة المثقّف بالسّلطة في القرون الأولى من الدّولة العربيّة ولكون عظيم ما ينال الشّعراء من مال يصعب فيه الفصل بين السّياسة والجودة الفنيّة .

ويذكر أبو الفرج أنّ سلم الخاسر [116] جمع من البرامكة ومن الرّشيد ومن زبيدة ثروة طائلة من المال والعقار قبضها الرّشيد لمّا مات ولا وارث له [117] .

ولكن يبقى مروان بن أبي حفصة قمّة في العطاء على الشّعر ومرجعا فيه ، فنحن نجد في الأغاني [118] أنّ الفضل بن الرّبيع أمر لمسلم بن الوليد لمّا أعجبته بعض مدائحه فيه بثمانين ألف درهم وقال : لو أنّها أكثر ما وصل به الشّعراء لزدتك ولكنّه شأو لا يمكن أن أتجاوزه ، يعني أنّ الرّشيد رسمه لمروان بن أبي حفصة . ولمّا كنّا نعلم أنّ جوائز مروان كانت جوائز فنيّة - سياسيّة ، لا فنيّة فحسب ، فإنّه ثمّة ما يغرينا بأنّ الكثير من جوائز البرامكة وغيرهم من الوزراء والقواد وكبار الموظّفين في الخلافة كانت كذلك ، إذ أنّ للمدحيّة وظيفة سياسيّة بارزة هي دعم مركز الممدوح في إدارة الخلافة أيّا كان هذا المركز . وقد كان الشّعراء واعين بمهمّة شعرهم هذه تمام الوعي مسخّرين مواهبهم في أدائها على اختلاف في الطّبقة وفي التّوفيق الفنّي .

---

(116) هو تلميذ بشّار في الشّعر وهو شاعر مزّاح ماجن كانت له مهاجاة مع أبي العتاهية ومروان بن أبي حفصة سببها أعطيات الخلفاء . وقد تكسّب سلم بالشّعر منذ أيام المنصور ثمّ المهدي وبعدئذ انقطع إلى البرامكة والرّشيد . توفّي سنة 186 هـ .

(117) XIX / 225 و 236 .

(118) XVIII / 341 .

على أنّه ينبغي ألاّ نبالغ في حجم هذه الفكرة لأنّنا نعلم أنّ هؤلاء المدوحين أنفسهم كثيرا ما هزّتهم مدائح الشّعراء لا بما تحتويه من مضمون فكري أو سياسي موال مؤيّد وإنّما بما فيها من مظاهر فنّ وجودة عالية ومن وجوه إبداع واختراع ظاهرة فكانوا على قدرها يعطون الهبات وبحسبها يقدّرون الجوائز . ولعلّ من هذا القبيل مدحيّة محمّد بن وهيب [119] في المأمون التي منها قوله [الكامل] :

وبدا الصّباحُ كأنّ غرّتَهُ ... وجهُ الخليفة حين يُمتَدَحُ [120]

وهي مدحيّة ألحقت صاحبها بجوائز مروان بن أبي حفصة - على ما يقول أبو الفرج الأصفهاني - من غير أن تحتوي مدحا « سياسيّا » بارزا .

وهكذا يتواصل سخاء المدوحين - وخاصّة الرّموز الكبار منهم - في بداية القرن الثّالث بل يظلّ ذلك كذلك تقريبا خلال كامل النّصف الأوّل منه بصورة موازية لازدهار الاقتصاد وعروبة السّياسة العبّاسيّة قبل أن تتقلّص موارد الدّولة ويتراجع نفوذ الخلفاء وتقوى شوكة ضبّاط الجيش الأتراك فتفلّ في حدّهم وتضيّق من صلاحياتهم وتبدأ حركة التّراجع والضّمور ...

---

(119) هو محمّد بن وهيب الحميري . ولد في البصرة ونشأ فيها ثمّ سكن بغداد وكان سيّء الحظّ في المدح حتّى دخل المأمون بغداد (سنة 204) فمدحه ثمّ مدح المعتصم وبعض العبّاسيين في هذه الفترة فحسنت حاله . توفّي حوالي 240 هـ . راجع عمر فروخ : « تاريخ الأدب العربي » II / 273 - 275 .

(120) الأغاني : XIX / 18 هـ .

ومن آخر أمثلة الجوائز الماليّة الكبيرة التي تذكرها أخبار الشّعراء ما نجده في أخبار الحسين بن الضّحاك مع المعتصم [121] : فقد قال له عندما أنشده إحدى مدحيّاته فيه : ادن منّي ، فدنا منه ، فملأ فمه جواهر .

أمّا بقيّة شعراء القرن الثّالث الكبار بله الصّغار فقد كانت شكواهم من بوار الحرفة وكساد الشّعر أكثر من سعادتهم به بكثير وكثر عندهم الاستنجاز والعتاب والاستعطاف بلا كبير جدوى .

ولقد تفطّن بعض الذين نظروا في الشّعر العربي منذ القديم إلى أنّ المال والعامل المادّي حافز قوي من حوافز القول الشّعري ، وظهر هذا الوعي النّاجم عن طول تدبّر الشّعر في القول المنسوب إلى الأصمعيّ وهو أنّ « أشعر النّاس امرؤ القيس إذا غضب والنّابغة إذا رهب وزهير إذا رغب الأعشى إذا طرب » [122]. وأهميّة هذا القول أنّه يجعل « الرّغبة » في المال إحدى العواطف الكبرى المتسبّبة في الشّعر ويكشف عن كون أولى الآراء النّقديّة العربيّة اهتدى أصحابها إلى أبرز مظاهر التحلّب الوجداني الضّروريّة لإبداع الشّعر وجعلوا التّعلّق الحيوي بالمال واحدا منها .

ومعروف أيضا أنّ المراكز التي نشطت فيها حركة المدح - بل حركة الشّعر عامّة - قد كانت « متنقّلة » بتنقّل نشاط الاستقطاب السّياسي الفنّي قبل الإسلام وبعده وأنّ مواطن احتشاد الشّعراء ومراكز ازدهار الشّعر ونمائه قد كانت في الحيرة وجلّق في الجاهليّة ثمّ انتقلت إلى الحجاز في صدر الاسلام ثمّ إلى الشّام في العصر الأموي ثمّ إلى العراق في العصر العبّاسي وأنّ المُلْكَ - كما روى ابن خلدون عن زياد بن أنعم

(121) المرجع السّابق : VII / 150 .
(122) الأغاني : IX / 105 .

المحدّث ـ « بمنزلة السّوق يجلب إليها ما ينفق فيها »[123] . وقد كان الشّعر من أهم بضائع هذه « السّوق » فكان أصحابه يكثرون منه ويجوّدون فيه ويرتحلون به إليها بما يكتسب به قول بشّار بن برد [خفيف] :

يسقطُ الطّيرُ حيث ينتشر الحَـبُّ وتُغْشَى منازلُ الكرماءِ[124]

تمام معناه .

وقد ذكر أبو الفرج عن الفضل الرقاشي شاعر البرامكة أنّه « كان منقطعا إلى آل برمك مستغنيًا بهم عمّن سواهم وكانوا يصولون به على الشّعراء ويروّون أولادهم أشعاره ويدوّنون القليل والكثير منها تعصّبا له وحفظا لخدمته وتنويها باسمه وتحريكا لنشاطه ... »[125] .

وهذا كلام تهمّنا نهايته كثيرا لأنّها تؤكّد ما نسعى في هذا المقال إلى إثباته وهو أنّ عناية رعاة الشّعر بالشّعراء قد كان وراءها ـ من جملة ما وراءها ـ وعي ظاهر بأنّها تتمثّل في حفز الإبداع الفنّي ورعاية المواهب بما يتجاوز مجرّد اشتراء ذمم الشّعراء وإرضاء النّرجسيّة والرّغبة في الظّهور .

وقد استمرّ في مدحيّات القرن الثّالث وفي ضمائر شعراء هذا العصر أيضا معنى أنّ المال يشحذ القرائح ويلهم الفنّان وأنّ « حياة » الشّعر مرتبطة به ارتباطا : وهو معنى قول أبي تمّام لبعض ممدوحيه [خفيف] :

---

(123) « المقدّمة » ص 375 .

(124) ديوان بشّار : I / 111 .

(125) الأغاني : XVI / 180 .

وحياةُ القريضِ إحياؤكَ الجُو   دَ فإنْ ماتَ الجودُ ماتَ القريضُ [126]

وهكذا يتّضح لنا كيف يتسبّب المال - بحضوره - في شعر المدح أساسا وكيف يتسبّب - بغيابه - في شعر الاستهداء والاستنجاز والعتاب والهجاء ، كما يتسبّب في الكثير من شعر الرّثاء والشّكوى والتظلّم والتأمّل ، ويفعل كذلك فعلا كميّا غير مباشر في الشّعر يتمثّل في مقدّمات المدح ولوازمه من النّسيب والوصف بالخصوص ... وبهذا يتّضح لنا أيضا أثر المال الكمّي في الشّعر المتمثّل في كونه يأتي بالقصائد الكثيرة ويطيلها فيضخّم حجم الدّواين : ممّا يبدو لنا مثاله البارز في شعر ابن الرّومي : فهو شاعر مكثر غاية الإكثار يقارب حجم شعره سبعة عشر ألف بيت ، والذي قاله منه في مدح الوزير القاسم بن عبيد الله وحده ، يمكنه أن يستقلّ بديوان ، ثمّ هو شاعر مكثر مطيل في النّص الواحد من شعره بلغت بعض مدحيّاته - وهي قصيدته التي قالها في علي بن يحيى بن النّديم [127] 337 بيتا وكان حجم قسم النّسيب وحده فيها حوالي خمسين بيتا : وقد كانت هذه الإطالة وهذا الإكثار سببا في تعريض البحتري به في قوله الشّهير [منسرح] :

والشّعرُ لَمْحٌ تكفي إشارتهُ   وليس بالهذْرِ طُوّلَتْ خُطَبُهْ [128]

والمال يتسبّب حتّى في الشّعر غير المالي فيأتي بشعر الوصف الذي يرضي الخلفاء والكبراء ويتناول دورهم وقصورهم . ويصف مجالسهم

---

(126) ديوان أبي تمّام ص 171 وقد أخذه عنه المتنبّي بعد ذلك فقال قوله : (الدّيوان : III / 46) - (وافر) :

أقام الشّعرُ يتنظّر العطايا   فلمّا فاقت الأمطار فاقا

(127) ديوان ابن الرّومي : V / 2048 - 2072 وانظر كذلك قصيدته الدّالية في صاعد بن مخلّد وزير الموفّق (II / 586 - 603) التي فيها 282 بيتا ...

(128) ديوان البحتري : I / 209 .

وجواريهم وأشياءهم - ممّا يدخل في نطاق اللّذة الملكيّة - ويأتي بالشّعر الخمري الذي يستهلك في أجواء المنادمة والسّهر وبالشّعر الغزلي الذي يتناوله الملحّنون بالموسيقى وتشدو به القيان في القصور والمجالس الخاصّة ... بحيث إنّ الخمريّة أو الغزليّة - التي تبدو في ظاهر الأمر شعرا ذاتيّا يراد به الفنّ أو اللذّة الخاصّة أو الحبّ والجمال - إنّما هي شعر مالي بمعنى ما لأنّها تمتع الخلفاء والعظماء الأغنياء وتبهجهم في أوقات انبساطهم وسرورهم : وهو معنى قول ابن رشيق عن العبّاس بن الأحنف : " وقد أخذ صلة الرّشيد وغيره على حسن التّغزّل ولطف المقاصد في التّشبيب بالنّساء " [129] .

وقد رأينا عند تحليل ظاهرة التّكسّب كيف أنّ أبا العتاهية تكسّب حتّى بشعر الزّهد : فالمال لا ينتج شعر المدح ثمّ شعر الرّثاء والهجاء فحسب ، وإنّما هو مائل - عند التأمّل - وراء معظم أغراض الشّعر ولوازمها ولاسيّما في العصر العبّاسي حيث انسلخ الشّعر عن أغراض القبيلة وأصبح مرتبطا بأوساط أخرى هي أوساط الأسر المالكة وأرستقراطيّة المدن وأصبح الشّاعر نجما " ينجم " [130] في المجالس الخاصّة فتصبح له في " بورصة " القيم الشّعريّة - إن أمكن القول - قيمة ويصبح لشعره كلّه " سعر " كأيّ بضاعة رقيقة تقريبا و" يحترف " فنّه ليعيش لأنّ الشّعر قد أصبحت له قيمة تبادليّة حتّى إذا لم يتحدّث عن المال ولم يطلبه .

ولعلّ هذا الذي بيّنّاه يوضّح لنا إحدى الخصائص الهامّة في تاريخ الشّعر العربي وهي أنّ قسما كبيرا جدّا منه قد نجم عن ظاهرة رعاية الشّعراء بالمال وأنّ البلاطات ومجالس الأغنياء الخاصّة قد اضطلعت بدور فعّال في حدوث الشّعر وتعاظم كمّيته وجودته على السّواء ، وأنّ الشّعر

---

(129) العمدة : I / 67 .

(130) راجع أخبار أشجع السّلمي في الأغاني : XVIII / 161 .

العربي كان خلال مختلف مراحل تاريخه الأولى على الأقلّ في حاجة إلى المال ليكون وينمو ويزدهر .

والذي يفضي بنا إليه التّحليل السّابق هو أنّ للمال في حدوث الشّعر وتنوّعه واتّساعه كمّيا دورا بالغ الأهميّة . ولكنّ المشغل المالي لا يكفي وحده لتعليل حدوث الشّعر ، بما في ذلك شعر المدح الصّرف - لأنّ للشّاعر باعتباره " عالم " الجماعة - في دلالة تسميته الأصليّة - وضميرها ولسانها رغائب وحاجات تتجاوز المال إلى تطلّب الكمال في الرّجال ورسم ملامح الإنسان " الممتاز " وتحديد الأدوار الرّياديّة في المجتمع وتعيينها وتزيينها حتّى يسعى النّاس إليها . كما أنّ المشغل المدحي ، أي ارتياح المدوحين إلى إشادة الشعر بهم ورفعه لشأنهم ، لا يكفي وحده في تقديرنا لتبرير إغداق المال على الشّعراء : فنحن لا نظنّ أنّ كبار المدوحين ورموزهم في تاريخ الشّعر العربي - لا سيّما " المثقّفون " منهم الذين عرفوا بولعهم بالأدب والفكر والفنّ - كانوا يغدقون المال إغداق أشخاص مغرورين على أناس كانوا يتملّقونهم ويثيرون غرورهم ، وإنّما المسألة - في جانب منها على الأقل - أبعد من ذلك وأكثر تعقيدا : فقد كان راعي الأدب فيما هو يجيز الشّاعر يطيل لسانه ويشحذ موهبته ويشجّعه على الإبداع فيسدي بذلك إلى الفنّ ومتطلّبات المجتمع فيه خدمات جليلة .

وإنّ ارتباط الجودة في الشّعر بالمال - فضلا عمّا بيّنّاه من ارتباط وجوده به أصلا وكمّيته - أمر كان معروفا ومقبولا عند العرب منذ أخذت ظاهرة التكسّب في الاتّساع والبروز وتكرّس الإحتراف في الشّعر أي منذ أواخر القرن الأوّل وبداية القرن الثّاني على الأقلّ ، وكان الشّعراء والجمهور المتلقّي للشّعر والأطراف التي يقال فيها ولها يعونه تمام الوعي ، وظهر منذ هذا العصر بوضوح تعليل الجودة في الشّعر بتعظيم

الجائزة والرّداءة بقلّتها وتفاوت إنتاج الشّاعر الواحد في الفنّ بتفاوت حجم المال الذي كان يقول شعره عليه .

ويبدو لنا ، بناء على ما تقدّم ، أنّ التّجويد في شعر المدح - بل في عامّة شعر التكسّب - مأتاه ما سمّاه هيدجر " السّرور الأقصى " الذي هو في رأيه مصدر كلّ إبداع قويّ مهما كان مجاله [131] ، وأنّ أخبار الشّعراء مع كبار رعاة الأدب إنّما اقترنت بنصوص إبداعيّة كبرى في التّراث الشّعري العربي وسجّلت عن الشّعراء " تصريحات " بعوامل الإجادة الخاصّة التي صدرت منهم في هذه النّصوص المتميّزة . ولا تهمّنا صحّة هذه الأخبار بقدرما تهمّنا وظيفتها ودلالتها وهي دلالة جوهرها أنّ النّصّ الشّعري الكبير وراءه في أغلب الأحيان انفعال مالي كبير كائن قبل القول أو ماثل في أفقه .

والمسألة تبدو لنا أوّلا ذات مظهر عامّ توضّحه حقيقة حصلت لنا ارتساما واتّباعا لنزعة عامّة لا نظنّ أنّ الإحصاء - إن أمكن - يفنّدها : وهي أنّ الكثير ممّا احتفظت به الذّائقة الفنيّة الجماعيّة واهتمّت به كتب الشّواهد وكتب الأدب وكتب البلاغة ، بل ربّما أكثره إنّما هو من الشّعر الذي كان وراء قوله حافز مالي وقاله رموز شعراء التّكسّب ، وإذا نظرنا في المجاميع وكتب الاختيارات لاحظنا حضورا متميّزا لنصوص عالية الجودة تضمّنت مشاغل مالية أو كان المال من مشاغل مبدعيها ، وإذا نظرنا في الدّواوين المفردة وجدنا أنّ أغلب الذين اعتُرف لهم بالإجادة وثبتت مكانتهم الشّعريّة من أصحابها ضربوا في التّكسّب بسهم ، وأنّ الكثيرين من هؤلاء لو حذفنا من دواوينهم المدح ولوازمه ورثاء التكسّب وهجاءه وما فيه موقف من المال أو له به صلة - بشكل أو بآخر - لما

---

(131) جورج كتورة : " الابداع بين نيتشة وهيدجر " مجلّة " العرب والفكر العالمي " . العدد السّابع . صيف 1989 . ص 71 .

بقي لهم ممّا كانت تقوم عليه شهرتهم وبروزهم الفنّي كبير شيء [132]

ولعلّه يصحّ أن نقول إنّ فرق ما بين مدح رجال القبائل في الجاهليّة والتحاق الشّاعر بالبلاطات هو فرق ما بين الصّناعة التّقليدية ونشاط الهواية وبين دخول عالم الفنّ واحترافه ، وإنّ اقتراب الشّاعر من أوساط الثّراء والجاه والأبّهة قد طوّر المدح الجاهلي وأغناه أيّما إغناء ، وكان ذلك على أيدي الشّعراء الذين تكسّبوا بشعرهم واتّصلوا بملوك الحيرة وملوك جلّق أساسا : " وقد أجادوا في شعرهم نتيجة للمنافسة على الجوائز ، ولكن اتّصالهم ببلاط الأمراء قد أمدّهم من ناحية أخرى بآفاق أوسع وأرحب ووضع أمامهم صورا لمدوحيهم تخالف صور رجال قبائلهم وفرض عليهم أن يصطنعوا في خطابهم ما يناسب مقام هؤلاء الأمراء " [133] بما ينطبق معه قول ابن الرّومي من موقع تاريخي وفنّي آخر [بسيط] :

خلائقٌ علّمتنا كيف نمدحهُ ورقّقتنا وكنّا قَبْلُ أجلافَا [134]

وبعد ، فقد أردنا من خلال ما قدّمناه في هذا البحث أن نبرز فضل المال على الأدب وأن ندفع عن شعر التّكسّب تهمة الزّيف العاطفي والافتعال الفنّي التي طالما اتّهم بها عن غير حقّ وبلا دليل في أحيان

(132) نعتقد أنّه يكفي لاختبار هذه الفكرة تطبيقها على أشعار زهير في الجاهليّة والأخطل في القرن الأوّل ومروان بن أبي حفصة في القرن الثّاني وأبي تمّام في القرن الثّالث ...

(133) بهي الدّين زيّان : « الشّعر الجاهلي : تطوّره وخصائصه الفنيّة » ط 1 - دار المعارف القاهرة 1982 م . ص 71 .

(134) ديوان ابن الرّومي IV / 1609 .

كثيرة إلاّ من أفكار عامّة مكرّرة وأحكام أخلاقيّة لا تفسّر شيئا [135] ،
وأردنا أن نثبت عكس هذا تماما وهو أنّ للمشغّل المالي على الشّعر فضلا ينبغي إبرازه وتقديره حقّ قدره ، إذ هو السّبب في وعي الشّعراء لضرورة وضع خطّة فنيّة - تركيبيّة وأسلوبيّة - للقصيدة يبدو أنّ أقدم من وعوا ضرورتها زهير بن أبي سلمى فكان ما عرف عنه من " تحكيكه " الشّعر ، ثمّ جرى مجراه الشّعراء .

والحافز المالي من أهمّ الأسباب التي أغرت الشّعراء باختراع المعاني وتوليد بعضها من بعض وتجويد صور عبارتها بما ينطبق عليه قول فيشر عن علاقة الرأسماليّة بالفنّ إلى حدّ كبير، وهو قوله إنّها قد " أطلقت قوى إنتاج فنّي هائلة (...) وساعدت على ازدهار الفنون وعلى إنتاج مجموعة كبيرة من الأعمال الفنيّة المركّبة المعبّرة الأصيلة " [136] : ذلك أنّ أصحاب المال والجاه في التّاريخ العربي لئن يذلوا في اقتناء الشّعر المال لاشتراء الذّم أو لإشباع رغباتهم الشّخصيّة أو لعرض ثرواتهم أو لتجميل حياتهم أو لصيانة هيبتهم وهيبة دولهم ، فقد كان للكثيرين منهم حدب ظاهر على هذا الفنّ الذي هو أهمّ فنون العرب على الإطلاق .

ولئن كان للمال الذي بذله هؤلاء في الشّعر دور التّضخيم الكمّي الذي يتجاوز الحاجة وينتج التّكرار ، فإنّ ما صنعوه قد أطلق طائر الشّعر فأبدع جيّده : ولعلّ بعض ما يجسّم هذه الفكرة هو أنّ الشّاعر لا بدّ له في نطاق العقد التّكسّبي أن يفتن متلقّي شعره ويسعى إلى أن يغلبه على ماله فيسلّم له فيه - على ما في ذلك من صعوبة - فيعمل على تجميل القصيدة بما يكسبها قيمة تبادل ويحمّلها " قيمة " جماليّة بشكل يكسبها

(135) راجع مثلا : بهاء الدّين زيّان : « الشّعر الجاهلي ... » 31 .
(136) « ضرورة الفن » : ص 62 .

" قيمة " ماليّة تكون على قدر جمالها بحيث يصبح الشّاعر طرفا في مبادلة فعليّة ليس فيها غابن ومغبون لأنّ قيمة القصيدة بوّأتها منزلة ما يُقتنى وأغرت المتلقّي بها " فاشتراها " شراءه لأيّة بضاعة نفيسة رفيعة .

ثمّ إنّ بريق المال - وهو واقع في أفق انتظار الشّاعر - يجعله يرسل بألوانه وزينته - إن صحّ القول - على القصيدة فتتزيّن له بما يجعل قصيدة المال جميلة أو « ماليّة » بمعنى ما .

ويبدو لنا من جهة أخرى أنّ شعر التّكسّب الذي اشتهر بكونه الفنّ المقول في الغير وللغير قد تسبّب في إنشاء الشّعراء لشعر ذاتي كثير ما كان ليكون لولا التّكسّب والمشغل المالي : ذلك أنّ الشّاعر مضطرّ لأن يمدح أو يرثي أو يهجو ليعيش ولكنّ هذا يمكّنه من نظم أشعار أخرى ذاتيّة ووجدانيّة تكون في شكل قصائد - ممّا يظهر في شكوى الخيبة وشكوى الزّمان والإعتذاريات بالخصوص - أو في شكل مقاطع من قصائد ، وهو الغالب : فمن أمثلة النّوع الأوّل قصيدة بشّار الذّاتيّة الشّجيّة التي مطلعها « خليليَّ إن العُسْرَ سوف يُفيقُ ... » [137] والتي قيل إنّه قالها عندما منعه المهدي جائزته ، واعتذاريات النّابغة للنّعمان واعتذاريات البحتري للفتح بن خاقان، وزير المتوكّل، والكثير من شعر ابن الرّومي.. ومن الصّنف الثّاني مقدّمات الأهاجي وما يتخلّل المراثي المرتبطة بالتكسّب وبعض ما يتخلّل النّسيب وذكر الشّيب في مطالع المدحيات من مقاطع ذاتيّة ...

بل إنّ الشّاعر " يتسرّب " إلى رغبات الممدوح - حتّى داخل المدحيات - فيقول البيت والأبيات " لنفسه " - إن صحّ القول - ويوهمه

---

(137) ديوان بشّار : IV / 113 .

بأنّها له ، " ويهبه " لسانه يتكلّم به ، ويعلّق قوله بأمور الممدوح ، ولكن حقيقة الأمر ليست كذلك تماما : ، ومثالنا البارز على هذا هو وصف النّابغة الذبياني للمتجرّدة زوجة النّعمان بن المنذر ، فقد وصفها الشّاعر لزوجها الملك ، كما تقول الرّوايات ، وكان المفروض أن يكون للملك الشّعر وللشّاعر الأجر ، ولكنّه وصفها " له " وصفا مريبا مربكا هو بين الوصف والغزل . وتسلّل « بترخيص » من الممدوح - بل بأمر منه - إلى كلّ ما أراد منها وفيها ووصفها وصفًا فوق الوصف جعله يهمّ بها كبيجماليون أو ليوناردو فانسي : ذلك أنّ الشّعر يبدأ هزلا ثمّ ينقلب جدّا والشّاعر لا « يعمل » عملا محايدا كأيّ أجير ، وإنّما يظلّ منه - في أبعد ألوان إبداعه عنه في الظّاهر - شيء لا يمكن أن ينفصل عنه : ومن هنا فإنّ نعت شعر المدح أو الشّعر التّكسّبي عامّة بأنّه فاقد للذّاتيّة أمر ينبغي ألاّ يُتسرّع في شأنه .

ثمّ إنّ احتراف الشّاعر للشّعر قد يأتي بالذّاتي والجيّد من سبيل أخرى حقيقتها أنّه يصقل موهبته ويشحذ قريحته ويهذّب أدواته الفنيّة فيجعل عوداته إلى نفسه من موقع التّجربة الثّريّة والخبرة الكبيرة ويمنحه متنفّسا للإبتكار إلى حدّ أنّنا قد لا نغالي إن ذهبنا إلى القول بأنّ شعراء التّكسّب الذين يُظنّ أنّهم « غيريون » [138] إنّما هم في تصوّرنا أقدر على الشّعر « الذّاتي » من كثيرين ممّن عُرفوا بالذّاتيّة لأنّه لا يمكن لمن رام أن يصبح شاعر تكسّب إلاّ أن يكون شاعرا قديرا ، وما دام كذلك فإنّه يقدر على الذّاتي وعلى غيره . أمّا الشّعراء الذين لم يمدحوا ولم يهجوا وكانوا مع ذلك فحولا فهم قلّة قليلة ممّن هزّتهم مشاعر قويّة كالحبّ وقوّة الإيمان .

---

(138) دويش الجندي « ظاهرة التّكسّب ... » : ص 173 .

حوليات الجامعة التونسية
عدد 42 / 1998 ص ص 125ـ142

حول ديوان « جامع الأوزان » :
مساهمة في تأثّر مسالك الشّعر عند المعرّي

سليم ريدان
كليّة الآداب ـ منوبة

من دواوين المعرّي ما كان عنوانه مفتوحا قابلا لاحتضان أغراض وأنواع من الشّعر مختلفة . وهذا شأن ديوان « سقط الزند » [1] . ومنها ما كان عنوانه مصطلحا دالاّ على أسلوب توخّاه الشّاعر . وهذه حال « لزوم ما لا يلزم » . وقد التزم المعرّي في كل من هذين الديوانين بمضمون معيّن سواء أكان العنوان مفتوحا أم منغلقا . فماذا كان شأنه في ثالث دواوينه وهو « جامع الأوزان » ؟

---

(1) استعمل البطليوسي هذا العنوان في معناه الواسع ليشمل مختارات من مختلف دواوين المعرّي . وهو موضوع كتابه « شرح سقط الزند » .

لم يصلنا هذا الدّيوان [2] ولا نعرف عنه سوى ما أورده محمّد سليم الجندي [2م] عن بعض المصادر . ويتمثّل في وصف مجمل للكتاب وبعض النّماذج ممّا ورد فيه من أشعار المعرّي . والكلّ يكوّن صورة عن هذا الدّيوان تحتاج إلى مزيد التّدقيق .

وابن السّيد البطليوسي قد اعتمد - فيما يبدو - هذا الدّيوان في تأليفه « شرح سقط الزند » . فهو يصرّح في الدّيباجة [3] بأنّه قد اضطرّ لتأليف كتابه - على النّحو الذي أراد - أن يتجاوز " السّقط " إلى غيره من دواوين المعرّي . وما وصل منها إلى الأندلس في عصر البطليوسي ثلاثة : السّقط واللزوميات وجامع الأوزان . فابن عبد الغفور الكلاعي (ت 521) يذكر « جامع الأوزان » من جملة ما دخل الأندلس من دواوين المعرّي ومؤلّفاته [3م] . ولا يذكر له من دواوين الشّعر سوى هذه الثلاثة . وهذا ما يدعم الافتراض بأنّ هذا الدّيوان كان من جملة ما اعتمد البطليوسي في تأليف كتابه . سيّما وأنّ مجموعة من الأشعار في هذا الكتاب ليست من " السّقط " ولا من اللزوميات . وبعضها قد صُدّر

---

(2) انظر E 12 . فصل « معرّي » . حيث صرّح بأنّه يقتصر على عرض ما وصلنا من مؤلفاته ولم يذكر جامع الأوزان ضمن ما عرضه . ومن مؤلفات المعرّي حسب مصطفى صالح كتاب " الألغاز " ذكر منه البديعي بعض الأمثلة . وجامع الأوزان يحتوي أشعارا في شكل ألغاز حسب ابن العديم . وترى بنت الشاطئ أنّ العنوانين لكتاب واحد . ومن ناحية أخرى فقد ذكر مصطفى صالح أنّ بالمكتبة الظاهرية مخطوطا تحت رقم 9237 يحمل عنوان « رسالة الغرض (أو الفرض أو العرض أو العرُوض) » .

أنظر: Mustafa Salah. Abul-Ala al-Maàrri. Bibliographie critique. B.E.O. XXIII, P. 275. n. 2. et 277.

وانظر : كمال اليازجي . أبو العلاء ولزومياته . بيروت . ط 1 . 1988 ص 66 .

(2م) الجامع لأخبار أبي العلاء . دمشق 1962 . (3 أجزاء) وقد نبّهنا الأستاذ الطيب العشّاش مشكورا إلى ما في هذا المصدر من معلومات حول هذا الدّيوان .

(3) انظر شروح سقط الزّند ا ص 15 .

(3م) انظر إحكام صنعة الكلام ص 231 .

بتعليق يفيد احتمال كونها من « جامع الأوزان » [4] .

لذلك نحاول فيما يلي أن نستخلص ممّا أورده سليم الجندي في كتابه أهم ما يسم الأشعار في ديوان " جامع الأوزان " ومقاصد المعرّي فيه . ثمّ نتبيّن في ما ورد من أشعار في " شرح سقط الزّند " من غير " السّقط " واللّزوميات ما يستجيب لهذه المقاصد وما يؤكّد سمات الأشعار في هذا الدّيوان أو يعدّلها . وذلك قصد التّعريف بهذا الأثر المفقود واستكشاف مسالك الشّعر عند أبي العلاء .

إنّ أهمّ ما يمكن أن نتبيّنه ممّا ورد في كتاب " الجامع " لسليم الجندي ما يلي :

1 - إنّ الشّعر فيه « منظوم على معنى اللّغز » [4م] ويتمثّل الإلغاز في توخّي أسلوب التّورية . وهو ما يبدو من جلّ الأمثلة المذكورة [5] . فمن ذلك قول المعرّي : (وافر)

لَعَمْرُكَ مَا أبُو بكر لَدَيْنَا
بِمَوْموقٍ ولا يَخْشَى أذَانَا
وعُثْمَانُ الذي يَقْليه مِنَّا
أكابِرُنَا لَيَقْتُله فَتَانَا [6]

(4) انظر الإحالة 17 .

(4م) الجامع لأخبار أبي العلاء II . 715 .

(5) الجامع لأخبار أبي العلاء II . 717 - 718 .

(6) الجامع II . 718 . أبو بكر : الفحل من الإبل . وعثمان : ولد الحيّة . ورواية البيت الثاني في الجامع « ... ويقتله فتانا » والكلام يبقى حينئذ مبتورا فأبدلنا الواو لاما « ... لَيقتله ... » .

على أنّ بعض الأمثلة لا يبدو من قبيل اللّغز وإنّما هو من سنخ اللّزوميّات معنى ومبنى كقوله : (رمل)

وَطَريقٍ رَكِبَتْهُ جُرْهَمٌ
وجديسٌ قبلَنَا فهو رَكُوب
سَلَكَتْهُ الخيلُ عن آخرها
وكذا الإبْلُ ومَا ثار العكُوب [7]

وما كان من نوع اللّغز فهو لا يتجاوز القطعةَ من حيث الحجم عادة . وهو ما يبدو من كل ما لدينا من نماذجه سواء ممّا أورده سليم الجندي أو ما ورد عند البطليوسي .

2 - إنّ هذا الشّعر « يعمّم به الأوزان الخمسة عشر التي ذكرها الخليل بجميع ضروبها . ويذكر قوافي كلّ ضرب من ذلك » [8] فهو منظوم على كلّ أوزان الشّعر بجميع ما يعرض لها في مستوى الضّرب والقافية وسواء أكانت تامّة أم مجزوءة أم مشطورة إلخ . باعتبار أنّ الأضرب قد تختلف من البحر التّام إلى غير التّام . « ومثاله أن يقال : للضّرب الأوّل من الطويل أربع قواف : المطلقة المجرّدة (...) والقافية المردفة (...) والمقيّدة المجرّدة (...) والقافية المقيّدة المؤسّسة ... » فيورد لكلّ منها مثاله من نظمه . وربّما نبّه إلى ما هو « مفقود في الشّعر القديم والمحدث » [9] أو ما هو « مرفوض متروك » [9م] من هذه القوافي . لكن ما نعلمه من نزعة المعرّي إلى الاستقصاء والتحدّي - وهو

(7) الجامع II 718 . والعكوب : الغبار .
(8) الجامع لاخبار أبي العلاء II . 715 .
(9) المصدر السّابق ص 715 - 716.

ما يبدو من عنوان الدّيوان - ربّما كان يدعوه إلى إيجاد المفقود المتروك أو المهمل النّادر من هذه الأوزان والأضرب والقوافي متى أمكنه ذلك . ولعلّ مدار فكر المعرّي في هذا الدّيوان يستقطبه ما يسمّى بالمقطع في المصطلح العروضي [10] . وكان قد طرحه في رسالة الغفران [10م] من جملة ما طرح من قضايا الشّعر .

ويبدو أنّ هذا المشغل كان يخامر المعرّي في تأليف لزوميّاته أيضا . فالعديد من القوافي في هذا الدّيوان يخضع ترتيبها لترتيب دوائر الخليل . فهو غالبا ما يبدأ بالطويل ثمّ البسيط ثمّ الوافر فالكامل فالهزج إلخ [11] . والبحر الواحد سواء أكان تامّا أم غير تامّ تأتي عليه قطع أو قصائد على عدد من أضربه وقوافيها [11م] . لكن المعرّي لم يتسنّ له الاستقصاء والشّمول في اللّزوميّات . وهو ما ولّد اختلافا بين الباحثين المحدثين [12] حول هذه الظاهرة التي لم يعلن عنها المعرّي في مقدّمة ديوانه .

3 - إنّ الشّعر في « جامع الأوزان » قد انتظم « على حروف المعجم » [13] فهل معنى هذا أنّ المعرّي قد سلك فيه مسلكه في

---

(10) انظر في شأن المقطع محمّد الهادي الطرابلسي . خصائص الاسلوب في الشّوقيات منشورات الجامعة التّونسيّة 1981 ص 248 . وقد اعتمدناه فيما يلي من هذا البحث .

(10م) انظر رسالة الغفران . تحقيق بنت الشاطئ ، مصر 1950 ، ص 32 - 44 .

(11) انظر على سبيل المثال اللزوميات ، دار صادر بيروت 1961 . I . 112 . 140 (الباء المفتوحة) 193 - 213 (التاء المضمومة) 482 - 517 (الراء المفتوحة) II . 256 - 288 (اللام المضمومة) 318 - 358 (اللام المكسورة) 377 - 415 (الميم المضمرمة) 437 - 479 (الميم المكسورة) 537 - 583 (النون المكسورة) .

(11م) انظر قوافي البحر الطويل مثلا في الحروف المذكورة أعلاه .

(12) انظر د. محمّد عوفي عبد الرزوف. القافية والأصوات اللّغويّة. مصر 1977 ص 105.

(13) الجامع لأخبار أبي العلاء II - 716 .

اللّزوميات، فنظم على كلّ حرف بجميع ما يلحقه من حركات وسكون، وعلى كلّ قافية ممكنة من قوافي كلّ ضرب من كلّ بحر ؟ فكان عدد أبياته « نحوا من تسعة آلاف بيت من الشّعر » . [13م] وهو ما يقارب أشعار اللّزوميات عددًا .

4 - إنّ المعرّي قد تعامل مع هذا الدّيوان تعامله مع « السّقط » واللّزوميات [14] فألّف فيه كتابا عنوانه « غريب ما في جامع الأوزان » [15] . ويبدو أنّه شرح له .

فالأشعار في هذا الدّيوان بقطع النّظر عن موضوعها تخضع لتخطيط داخلي يستقطبه نظام علم العروض في أهمّ محاوره وهو المقطع ، وفي علاقته بإمكانيات اللّغة . وهو ما يفسّر عنوانه في مختلف صيغه التي ورد عليها في المصادر : « جامع الأوزان » أو « جامع الأوزان والقوافي » أو غيرهما [16] .

هذا ما نفيده ممّا أورده سليم الجندي في كتابه حول هذا الدّيوان . وهو - على أهميّته - يبقى في حاجة إلى مزيد التّوضيح . فماذا يفيدنا « شرح سقط الزّند » في شأن « جامع الأوزان » على ضوء كل هذه المعطيات ؟

---

(14) ألف المعرّي « ضوء السّقط » . وله أيضا « كتاب راحة اللّزوم » (أو حسب رواية أخرى « راحلة اللّزوم ») شرح فيه غريب ما في اللّزوميّات . الجامع لأخبار أبي العلاء II . 791 .

(15) الجامع II . 778 .

(16) أورد الجندي صيغة أخرى لعنوان هذا الكتاب وهي : « جامع الأوزان الخمسة التي ذكرها الخليل » وعلّق « لعلّ لفظ العشرة سقط منه » ولكن الخمسة ربّما أشير بها إلى دوائر الخليل .

وقفنا في هذا الشّرح على عشر قطع - واحدة منها لزوميّة - وقصيدة في رثاء أمّه تعد اثني عشر بيتا . وجميعها لم يرد في السّقط ولا في اللّزوم .

فمن هذه القطع ما يؤكّد ما أورده سليم الجندي من أمثلة في معنى اللّغز . منهاواحدة علّق عليها البطليوسي - أو بعض النّسّاخ [17] - بقوله : « وأظنها من كتابه جامع الأوزان » وهي : (طويل)

شهِدتُ بأنّ الكلبَ ليس بِنَابِحٍ
يقينًا وأنّ الليثَ في الغَابِ مَا زَأَرْ
وأنّ قريشًا ليسَ فيهَا خِلاَفَةٌ
وأنّ أبَا بكْرٍ شَكَا الحيفَ من عُمَرْ [18]

ومنها قطعة أوردها بدون تعليق وهي (سريع)

ماذَا يُرَجّي الحرُّ من دهرِه
والحرُّ قد عَانَدَه الفَرقدُ
أصبحَ أحرارُ الورَى طُعمة
للدّهرِ كالأحرَارِ إذ تُخْضَدُ [19]

(17) نقول ذلك لأنّ التّعليق لم يرد إلاّ في نسخة واحدة من المخطوط بدا فيها حرص . على ذكر مصادر الأشعار بما لا ينسجم في نظرنا مع نزعة الشمول عند البطليوسي وإدراجه كل أشعار المعرّي تحت عنوان " السقط " لمقاصد مختلفة لم يصرح ببعضها .

(18) انظر س. ريدان . ما لم ينشر من شرح سقط الزند ... حوليات الجامعة التونسية عدد 40 . 1996 ص 103 - 104 . رقم 5 . والكلب : نجم . الليث : ضرب من العناكب . قريش : دابة من دواب البحر . البكر : الصغير من الابل . عُمر : جمع عُمرة .

(19) انظر حوليات الجامعة التّونسيّة . عدد 40 . 1996 ص 101 . رقم 3 . . الحر الأولى : ضد العبد . والحر الثانيّة : كوكب . الأحرار الثانيّة : البقول .

فالإلغاز في القطعتين يتمثّل في أسلوب التّوريّة على نحو ما رأينا ممّا أورده الجندي . أمّا اللّزوميّة - وهي تتألّف من بيتين - فصدّرها بقوله : « وأظنّهما من كتاب جامع الأوزان » وهي : (سريع)

شَكلٌ غَدَا يجذِبُه شكلُه
كالأرقمِ المرهُوبِ من مَنكِزِه
تشَاكَلاَ في البَردِ فاستجمعَا
والبردُ يُدني الجِسمَ من مَركزِه [20]

ولا نستبعد أن يحتوي « جامع الأوزان » على بعض اللّزوميات . فمن جملة الأمثلة التي أوردها سليم الجندي نجد لزوميّة [21] .

وبقيّة هذه الأشعار [22] لا يتضمّن إلغازا . ولكنّه لا يخلو من غريب اللّفظ ويطرق مواضيع مختلفة منها ما يرشح بمعاني اللّزوميات ومنها ما يعود إلى الأغراض التّقليدية كقصيدته في رثاء أمّه وقطعة في الغزل فريدة من نوعها في كلّ أشعار المعرّي تكشف عن وجه آخر من مشاغل أبي العلاء في مسالك الشّعر وتستجيب بخصائص بنيتها العروضية إلى أهم مقاصد المعرّي في « جامع الأوزان » . لذلك رأينا الوقوف عندها وهي التّالية : (كامل) [23]

---

(20) انظر حامد عبد المجيد : شرح المختار من لزوميات أبي العلاء . لابن السّيد البطليوسي . القاهرة 1984 . ص 145 .

(21) التزم فيها الباء المضمومة مع الكاف . انظر الجامع II . 718. والإحالة 7 في المتن .

(22) انظر حوليات الجامعة عدد 40 . 1996 صص 102 - 137 . الأرقام : 4 - 8 - 11 - 13 - 14 - 16 وشرح المختار من لزوميات أبي العلاء ص 187 . حيث اعتبرت القطعة لزوميّة وليست كذلك .

(23) قدمّنا هذه القطعة لحوليات الجامعة التونسيّة ضمن قسم ثان مما لم ينشر من " شرح سقط الزّند " .

1 ـ جُـودي عـلى * المُستَهـتـرِ * الصَّـبِّ * الجَـوي [24] * وتَعَطَّـفي * بِوصَـالِـهِ * لا تظلِمـي

2 ـ ذا المبتَـلى * المتفكِّـرِ * القلـب * الدوي [25] * واستكشِـفي * عن حالِـهِ * وترَحَّـمي

3 ـ وَصِـلِي ولاَ * تَستكثِـرِي * ذَنبِـي * الـدَّنِي [26] * وتـرأفِـي * بالـوالِـهِ * المُتَيَّـمِ

4 ـ يَبدُو القِلى * بتَغيُّـرِ * الحُـبِّ * الأبـي * المُتلـفِي * بخَبَالِـهِ * المستَحكَمِ

أورد البطليوسي هذه القطعة دون ذكر مصدرها . بينما أوردها العماد الإصفهاني في " الخريدة " ونسبها إلى « أبي سعيد يحي بن سند المعلم بالمعرّة » . وقدم لها بقوله : « ذكر القاضي أبو اليسر أنّه كان معلما وأنشدني من شعره هذه الأربعة أبيات . وهي تقرأ على سبعة أوزان » [27] .

ولا ينبغي أن يحملنا هذا على الشكّ في نسبة هذه القطعة إلى المعرّي . فالبطليوسي ألّف كتابه في الثّلث الأخير من القرن الخامس للهجرة . واطّلع على نسخ عديدة من شعر المعرّي . واعتمد خاصّة روايتي شيخيه ابن خير القروي (ت. 472 هـ) وأبي الفضل

---

(24) الجويُّ : من الجوَى : شدّة الوجد من عشق أو حزن . (اللّسان) .

(25) الدويُّ : في اللّسان « إلى مرعى وبَيّ ومشربٍ دويٌّ أي فيه داء . وهو منسوب إلى دَوٍ من دوِي بالكسر يدوَى » ـ وفي الخريدة « الشجي » عوض الدويّ .

(26) كذا في النّسختين . ويمكن أن نقرأ العبارة « ذنبَ الدنِيّ » باعتبار التّركيب الإضافي . ويكون الدني : من الدنو ، القريب .

(27) الخريدة (قسم الشّام) تحقيق شكري فيصل . دمشق 1995 . II 108 .

الدّارمي (ت. نحو 455 هـ) [28] . وكلاهما أخذ عن المعرّي شعره مباشرة. وابن خير كان بالمشرق سنة 426 هـ . والدّارمي كان بالقيروان سنة 439 هـ بعد اتصاله بالمعرّي .

فإذا كانت هذه القطعة من جملة ما رواه كلّ من ابن خير والدّارمي من شعر المعرّي أمكننا أن نستنتج أنّ أبا العلاء قد قالها قبل سنة 439 هـ وربّما قبل سنة 426 هـ . وهذا ما يجعل نسبتها إلى أبي سعيد المعلّم أمرًا مستحيلا مهما كان تقديرنا لفارق السّنّ بين أبي سعيد المنسوبة إليه وراويها القاضي أبي اليسر ومدوّنها الإصفهاني (519 - 597 هـ) . وهذا علاوة على أنّ البطليوسي - وهو ثبت - لم يبد أي تردّد في نسبتها إلى المعرّي ولم يشر إلى تفرّد بعض النّسخ بروايتها دون بعض . وقد نالت هذه القطعة إعجاب البطليوسي فحذا حذوها في قطعتين إحداهما تنفك منها ست قطع والثّانيّة تنفكّ منها تسع قطع [28م] وتوارد في الثّانيّة مع المعرّي في ثلاثة مقاطع .

تتميّز هذه القطعة بتفرّدها من حيث بنيتها الإيقاعيّة في كلّ ما وصلنا من أشعار المعرّي . أمّا موضوعها - وهو الغزل - فليس ممّا اشتهر

---

(28) انظر في شأن الدّارمي وابن خير . المرحوم الشّاذلي بويحي . الحياة الأدبيّة ... التّرجمة رقم 79 ورقم 184 على التّوالي .

(28م) انظر المقري أزهار الرّياض تحقيق م. السقّا . إ . الأبياري وعبد الحفيظ شلبي ، القاهرة 1942 ص 134 . والقطعتان هما :

1 - نفسي الفداءُ لجُؤذَر * حُلوِ * اللّمَى * ... مستحسَن * بصدوده * أضناني
في فيه جوهر * يُروي * الضمَا * ... لو علّني * بِبُرُوده * أحيَاني

2 - طيفٌ سَرَى *من خاطرِ *القلب *الذَّوي *.... فوفَى *لنا *بِعدَاتِه وقضى *الوَطَر
بذّ الكَرَى *عن ناظرِ *الصّبّ *الجَوي *... وشفى *الضَّنَى *بهباته *ومضى *حَذر

به المعرّي . فهو لم يطرقه في اللّزوميّات ولا هو طرقه في السّقط خارج القصيدة المركّبة إلاّ في قصيدة واحدة ـ حسب ما نذكر ـ قيل إنّه قالها وهو في بغداد يسلّي نفسه [29]

اعتمد المعرّي في هذه القطعة من حيث البناء ما يسمّى في فنّ الموشّح بالتّفقير. وهو تقسيم البيت إلى فقرات والتزام نفس القافية في كلّ فقرة وما يناسبها في الأبيات الموالية [30] مع التّصرّف في معاني الفقرات على نحو يسمح بقراءة القطعة بالوقوف عند قافية الفقرة الأولى من كل بيت أو عند القافية الثّانية منه أو الثّالثة أو الرّابعة إلى نهاية البيت . ممّا يؤلّف قطعا مختلفة مستقلّة معنى وقافية ووزناً . وتتعدّد القطع بتعدّد فقرات البيت الأوّل وما يناسبها في سائر الأبيات . وقد تعامل البطليوسي مع هذه القطعة تعاملا خاصّا فلم يهتم في شرحها إلاّ بتفكيكها عروضيا وبيان ما تحتوي عليه من أشكال البحر الكامل وأضربه . ممّا يشي بتفطّنه إلى مقاصد المعرّي منها وارتباطها بمقاصده في " جامع الأوزان " . وهو ما يبدو من تحليل بنيتها .

يتألّف البيت الأوّل من سبع فقرات على النّحو التّالي :

---

(29) انظر الجامع لأخبار أبي العلاء II . 989 . والقصيدة واردة في السّقط . وينسب إلى المعرّي ، ديوان ، في الغزل . لكن هذه القطعة لا تستجيب للشروط التي التزم بها الشّاعر في هذا الدّيوان وهي أن تتألّف القطعة من 10 أبيات وأن يبدأ كل بيت بحرف الروي . انظر الجامع II . 724 - 889 - 991 .

(30) التّفقير نوع من التّرصيع . لكن الشّاعر في التّرصيع لا يلتزم في سائر الأبيات ما التزمه في البيت الأوّل من قواف داخليّة وفي نفس المواطن .

جـودي على(1) * المستهتر(1) * الصب(1) * الجوي(1) * وتعطفي(1) * بوصاله(1) * لا تظلمي(1) *

*(1)
*(2)
*(3)
*(4)
*(5)
*(6)
*(7)

وكذا تفقير سائر الأبيات وتقفية كل فقراتها بحيث تتّفق كلّ فقرة وما يناسبها وزنا وقافية وتلتئم معانيها .

فالقطعة الأولى تتكوّن من الفقرات الأولى في الأبيات الأربعة . وتتمثّل في بيتين مصرّعين على منهوك الكامل المضمر ، وهما :

جـــودي عـلى ذا المبتــلَى
وصِلـــي ولاَ يَبدُو القِلَى

والقافية فيهما مطلقة موصولة إذا اعتبرنا اللاّم رويا . وتكون مقيّدة مجرّدة إذا اعتبرنا الألف رويا . « وذلك مفقود في الشّعر القديم والمحدث وربما جاء به المحدثون ... » [31] . وأبو العلاء من المتأخّرين . لكنّه يأتي بما لم يأت به المتقدّمون .

على أنّ البطليوسي قد جرى على المألوف فاعتبر البيتين بيتا واحدا مرصّعا على مربّع الكامل وقال : « ولا يجوز أن يقال إنّهما بيتان من

(31) الجامع لأخبار أبي العلاء . II . 719 .

منهوك الكامل لأنّ الكامل لم يسمع في شيء منه نهك . لم يحك ذلك أحد من العروضيّين »[32] . لكن المعرّي - فيما يبدو لنا - لم يعمد إلى التّرصيع إلاّ لكي يوجد المفقود فيأتي بما لم تأت به الأوائل ولو خالف رأي العروضيين .

والقطعة الثّانيّة تكون رائيّة وتتألّف من بيتين مصرعين مرصّعين على مجزوء الكامل وهما :

جودي على المستهترِ ذا المبتلى المتفكّرِ
وصِلِي ولا تستكثرِي يبدو القلَى بتغيّرِ

والعروض فيها مضمرة والضّربُ صحيح. والقافية مطلقة مجرّدة .

والقطعة الثالثة تكون بائيّة تتألّف من بيتين مصرّعين مرصّعين على الكامل التّام :

جُودي على المستهْترِ الصبّ ... ذا المبتلَى المتَفكّر القلبِ
وَصلِي ولاَ تَستكثري ذنبي ... يبدو القِلَى بتَغيّرِ الحُبّ

وكل من العروض والضّرب فيهما أحذّ مضمر (مُتْفَا) والقافية مطلقة مجرّدة .

والقطعة الرّابعة تتألّف من بيتين مصرّعين مرصّعين على الكامل التّام أو من أربعة أبيات مرصّعة على مشطور الكامل :

جُودي على المستهْترِ الصبّ ... ذا المبتلَى المتَفكّر القلب الدَّوِيْ
وَصلِي ولاَ تَستكثري ذنبي ... يبدو القِلَى بتَغَيّرِ الحُبّ الأبيْ

---

(32) ما لم ينشر من شرح سقط الزّند . (القسم الثاني) . حوليات الجامعة . (ينتظر النّشر)

فالرّوي حسب هذه القراءة ياء ساكنة وما قبلها متحرّك . وهو ما يرد - حسب المعرّي - « في أشعار تضعُفُ » [33] . ولكن هذه الياء - في نظره دائما - ليست « بأضعف من الألِفات التي بُنيت عليها القصائد » [33] وبعض نماذجها « تنسب إلى غير واحد من العرب » [33] . فالقافية مقيّدة مجرّدة ولكنّها ليست ممّا يأتي به « المحدثون على النّحو الذي يسمّى مقصورا » [34]. فإذا قرأنا ياء الروي مشدّدة [35] صار كلّ من العروض والضّرب مضمرًا مرفّلا (متْفاعلاتن) .

والقطعة الخامسة تكون فائيّة تتألّف من أربعة أبيات على مجزوء الكامل . وفيها مراوحة في مستوى العروض والضّرب بين الصحّة والإضمار أفقيّا وعموديّا . وذلك على النّحو التّالي :

1 -	جودِي على المستهتِر الصْـ (م)	صَبّ الجَـوِي وتعطّفِـي
	(ع. مضمرة)	(ض. صحيح)
2 -	ذا المبتَـلى المتفكّـر الـ (م)	قَلبِ الدَّوِي واستكشِفِـي
	(ع. صحيحة)	(ض. مضمر)
3 -	وصِلِـي ولا تستكثـري	ذَنبي الدِّنِـي وتـرأفِـي
	(ع. مضمرة)	(ض. صحيح)
4 -	يَبدُو القِلَى بتغيّـر الـ (م)	ـحُبّ الأبِيّ المُتلِفِـي
	(ع. صحيحة)	(ض. مضمر)

والقافية مطلقة موصولة .

---

(33) اللّزوميات I . ص 35 .

(34) الجامع لأخبار أبي العلاء II . 716 - ونلاحظ أنّ المعرّي يختلف في شأن القافية المقيّدة المجرّدة مع ما جاء في " الجامع " حولها .

(35) بالنّسبة إلى صدر البيت الثّاني في القطعة الأم يمكننا أن نقرأ « ذنب الدّنيّ » باعتبار التّركيب الإضافي والدّنيّ حينئذ من الدنوّ .

وأمّا القطعة السّادسة فتتألّفُ من أربعة أبيات على الكامل المخمّس . وهو شاذ حسب العروضيين . والتزام المعرّي التفقير في مستوى التّفعيلة الخامسة من البيت دليل على أنّه قصد إلى إيجاد الشّاذ تحدّيا . والقافيّة مردفة موصولة . ويتوزّع الإضمار والصحّة في مستوى الأضرب على نحو مخصوص . وذلك كما يلي :

جُودي على المستَهتِرِ الصّبّ الجَوِي ... وتعَطّفي بِوصَالِهِ (ض. صحيح)
ذَا المُبتَلَى المتَفكّرِ القلبِ الدّوي ... واستكشفي عن حَالِهِ (ض. مضمر)
وصِلي ولا تستكثري ذنبِي الدّنِي ... وترَآفِي بالوَالِهِ (ض. مضمر)
يَبدو القِلَى بتغيُّرِ الحبّ الأبِي ... المُتلِفي بخبالِهِ (ض. صحيح)

فالعروض مضمرة في كلّ الأبيات . والضّرب صحيح في البيتين الأوّل والرّابع مضمر في البيتين الثّاني والثّالث .

وأمّا القطعة السّابعة فهي أصل كلّ هذه القطع . والقافية فيها مطلقة مجرّدة . ويتوزّع الإضمار والصحّة في مستوى الضّرب على نحو مقابل لتوزيعهما في القطعة السّابقة . فالعروض مضمرة في كل الأبيات لكن الضّرب على عكس ما في القطعة السّابقة صار مضمرًا في البيتين الأوّل والرّابع وصحيحا في البيتين الثّاني والثّالث .

تجمع هذه القطعة أمثلة العديد من أعاريض البحر الكامل وأضربه المستعملة والقليلة الاستعمال من الصّحيحة إلى المضمرة فالحذاء فالمرقّلة . كما تجمع أمثلة كل أشكال هذا البحر من التّام إلى المجزوء فالمخمّس فالمربّع فالمشطور فالمنهوك. كما تحتوي مجموعة من القوافي النّادرة والمستعملة . فالمعرّي قد حقّق فيها شبكة من عناصر الايقاع مجتمعة بينما هي ترد في الشّعر متفرّقة . وهو ما يكشف عن ثراء الإمكانيات الكامنة في اللّغة لتحقيق عنصر الإيقاع في الشّعر .

وقد استقطب هذه الشّبكة عنصر المقطع في هذه القطعة . وتعريفه أنّه « اللّفظ الذي يتخيّره الشّاعر لختام البيت »[36] . فهو واحد من جملة ألفاظ تؤلّف البيت . بيد أنّ كلّ بيت من هذه القطعة يتألّف من سبع مقاطع ولفظٍ واحدٍ ليس مقطعا هو الأوّل في كلّ بيت[37] .

والمقطع « ليس كبقيّة الألفاظ في الشّعر يستعمل للإيفاء بحاجة التّركيب أو المعنى أو الوزن فقط إنّما يتميّز عنها بكونه يحتضن العناصر القارّة فيستعمل ليفي بحاجة البيت إلى القافية »[38] فهو « يتحكّم في وجه اختيار مختلف عناصر البيت »[38م] فتحقيق المقطع في البيت الواحد يستدعي أن يستجيب اللّفظ لمقتضيات الدّلالة والوزن والقافية والتّركيب . بيد أنّ المقاطع في هذه القطعة - باستثناء الأربعة الواقعة في آخر الأبيات - تتضاعف فيها مقتضيات الدّلالة والتّركيب ، باعتبار أنّ كلّ مقطع في كل فقرة من كلّ بيت هو في علاقة بالتّركيب النّحوي على مدى البيت من ناحية وفي الفقرة المختومة بنظيره في البيت الموالي من ناحية أخرى . وكذلك الأمر بالنّسبة إلى الدّلالة . ويرتسم ذلك على نحو المثال التّالي :

(المقطع)

جـــودي ⟵ عـــلى ⟶ المستهتـر

↓

ذا المبتـــــلى

---

(36) انظر م. الهادي الطرابلسي . المصدر السّابق . ص 248 .

(37) ومجموعها أربعة ألفاظ بالنّسبة إلى كلّ القطعة . وهي : جودي - ذا - وصلي - يبدو .

(38) م. الهادي الطرابلسي . المصدر السّابق .

فهذه القطعة قد تكثف فيها اشتغال المعرّي بالمقطع في إنشاء الشّعر وهو ما يستجيب لأبرز مقاصده في « جامع الأوزان » كما لاحت لنا ممّا أورده سليم الجندي . وبذلك تترشّح لتكون نموذجًا فريدًا منه يثري دلالة عنوانه .

وهذا النّموذج من الشّعر لم يبتكره المعرّي . فلنا منه قطع يعود بعضها إلى أوائل القرن الرّابع [39] ولكن أهميّته تكمن في كونه يمثّل مشغلا فنيّا من مشاغل المعرّي في عزلته سلك به من حيث المبنى مسلكا مغايرا لمسلكه في " السّقط " واللّزوميّات . وظلّ مجهولا عنه إلى يومنا هذا . وقد أطلق عليه القدامى مصطلحات من نوع « ذوات القوافي » [40] أو « التّشريع » [41] بيد أنّه يندرج - فيما نعتقد - تحت عنوان « جامع الأوزان » ويوسع حقل دلالته .

والخلاصة أنّ « جامع الأوزان » عنوان ديوان يترشّح - باعتبار ما رأينا من نماذج الأشعار فيه - للدّلالة على معنيين متكاملين . فهو باعتبار النّماذج الأولى صفة لكتاب يجمع أشعارًا في مختلف تشكّلات الأوزان من حيث مداها وفي مستوى أضربها وقوافيها ويعتني بالمقطع من البيت بصفة خاصّة . وهو باعتبار النّموذج الأخير مصطلح ربّما قصد به المعرّي نوعا من الشّعر تجمع القطعة الواحدة منه بين العديد من تشكّلات الوزن الواحد سواء في مستوى مداه أو في مستوى أضربه وقوافيه . وغاية المعرّي من كلّ ذلك خاصّة أن يحقّق من إمكانيات اللّغة الكامنة فيها ما لم يتحقّق في تجارب الشّعراء السّابقين أو ما كان نادرًا فيها .

---

(39) انظر مصطفى عوض الكريم . فن التّوشيح . ص 54 .

(40) بدوي طبانة . معجم البلاغة العربيّة I . 280 رقم 284 .

(41) الخطيب القزويني . الايضاح في علوم البلاغة . II 399 رقم 266 .

هذا الازدواج في دلالة العنوان لم ينفرد به هذا الدّيوان فهـو كـامن أيضـا في لـزوم مـا لا يلزم . ومن ناحـيّـة أخـرى فـالنّصـوص في هذا الدّيوان لعلّهـا لا تتجاوز القطعة غـالبا من حيث الحجم حسب تقـديرنا . أمّـا المضـامين فتبـدو سـابحة في عالم المعرّي في عـزلته يتـردّد بين هزل كأنّه الجدّ وجدّ كـأنّه الهزل ولكنّهما لا يخرجان عن مشـاغل عالم باللّغة يتقصّى غرائبها وحاذق بفنون الشّعر يتصيّد شوارده ويرود مسالكه .

حوليات الجامعة التونسية
عدد 42 / 1998 ص ص 143-191

التّراكم والتّوليد في النّقد العربي القديم

" قراءة في قصيدة للمتنبّي "

كَفَى بِكَ دَاءً أنْ تَرَى الموتَ شَافِيَا وَحَسْبُ المنايا أن يكنّ أمَانِيَا

د . سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان
أستاذ مساعد
جامعة الكويت - كليّة الآداب
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

1 - إضاءة

عن المتنبّي قال ابن رشيق إنّه بظهوره « ملأ الدّنيا وشغل النّاس »، وعن قصيدته التي نتّخذها نموذجا لمستويات القراءة في النّقد القديم يقول بلاشير « إنّها ذات صفة مميّزة جدّا ». أمّا مواقف هؤلاء الذين نعيد قراءة ما كتبوا حول الشاعر، مستخلصين ما يتّصل بالقصيدة، فقد رأى القاضي الجرجاني أنّهم ينقسمون في معسكرين لا سبيل إلى تلاقيهما على رأي مشترك : فئة تطنب في تقريظ المتنبّي بكل ما يترتّب على هذا الولاء المعجب، وفئة تعيبه ولا تسلّم له بفضل، وفي سبيل هذا تستبيح كلّ فعل وتلتوي بالقول . ومن ثمّ كانت وساطته التي أخذت موقع " المعتزلة "

بين الفريقين المتباعدين، إذ وصفهما بالميل عن الصّواب : " وكلا الفريقين إمّا ظالم له ، أو للأدب فيه [1] .

إنّ صاحب الوساطة - إذا صحّ لنا اتّخاذ تاريخ الوفاة مؤشّرا مقبولا على التّدرّج الزّمني - يعدّ أوّل من ألّف كتابا عن فنّ المتنبّي إذ توفي عام 366 هـ ، أي بعد رحيل المتنبّي باثني عشر عاما (فقد قتل المتنبّي عام 354 هـ) ومن ثمّ تنصرف عبارته إلى وصف مواقف المتأدبين والنقّاد زمن المتنبّي، وتصدق على أولئك الذين دخلوا مع الشّاعر في علاقة مباشرة وصفوها في صدر مؤلّفاتهم مفعمة بالإعجاب من أمثال ابن جني النّحوي (توفي عام 392 هـ) أو تنضح نفورا واستخفافا من أمثال الحاتمي، (توفي عام 388 هـ) وبالطّبع، فإنّنا نعرف أيّ هؤلاء النقّاد غادر الدّنيا أوّلا كما بيّنّا، وهذا مؤشّر تقريبي لا يحسم القول في أيّهم أسبق تأليفا . وبصفة عامّة، فقد أشار البديعي، صاحب " الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي " (توفي عام 1073) إلى أربعين شرحا لديوان المتنبّي حتّى عام تأليف كتابه المشار إليه [2]. وبصرف النّظر عن أنّ أكثر هذه الشّروح مفقود أو مخطوط لا يزال من الصّعب الحصول عليه، فإنّ المتيسّر من هذه الشّروح يؤكّد أمرين سنجدهما محقّقين في التّعرّض للقصيدة التي نعنى بها : الأوّل أنّ " الرّواية " تعمل عملها في توجيه ذاكرة النّاقد، فإذا كانت الشّفاهيّة - كما يميّز خصائصها أونج - تؤثر أن تكون وحدة الإنشاء صغيرة بقدر ما تكون درجة الثّبات كبيرة، وأنّ الذّاكرة الحافظة تقوم

---

(1) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبّي وخصومه . ص 3 - وعبارة ابن رشيق من مقدّمة المحقّقين (محمّد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمّد البجاوي) ط. رابعة - عيسى البابي الحلبي . وانظر: ريجيس بلاضير: أبو الطيب المتنبّي : ص 287 - ترجمة إبراهيم الكيلاني - النّاشر : دار الفكر بدمشق - ط. ثانية 1985.

(2) يوسف البديعي : الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي : ص 268 - ط. ثانية، تحقيق مصطفى السّقا ومحمّد شتا وعبده زيادة عبده - دار المعارف بمصر 1977.

بالدّور الأوّل في هذا النّوع من الثّقافات المتداولة بالرّواية [3] . فإنّ هذه الملامح ليست مختصّة بالإبداع . إنّها سمة مشتركة في أنواع التّأليف واتّجاهات النّشاط العقلي، حتّى مع تفاوت الدّرجة . إنّ الأسلوب التّجميعي التّراكمي يغلب على نزعة التّحليل ورغبة التحرّر من الموروث - كما سنرى - مع ما يترتّب على هذا من إهمال مؤشّرات مبكّرة لم تستثمر بالقدر الكافي لتأصيل رؤية أو التّخطيط لمنهج جديد . الأمر الثّاني - وهو مناقض لسابقه بدرجة ما، ويرتكز على مبرّرات موضوعيّة، وخلاصته أنّ هذه القسمة الحادّة التي أشار إليها القاضي الجرجاني لا تستوعب ما تيسّر لنا من شروح، بعبارة أخرى : ليس من الصّواب أن نحكم بأنّ هذه الشّروح تنقسم إلى محاباة المتنبّي أو التّجنّي عليه، فإذا جاز أن نصف بهذا بعض ما كتب معاصروه بفعل المناقشة أو الطّمع وما يترتّب على " المخالطة " من إعجاب وتقارب، أو ضيق وتنافر، فإنّ جوازه على العصور التّالية وما صنعت من شروح للديوان يفقد مسوغاته، وينفيه الواقع أيضا، ويمكن أن نقول إنّ تعدّد الشّروح، ومن ثمّ الشرّاح، واختلاف اتّجاهاتهم الثّقافيّة، تترك طوابعها المختلفة على أسلوب العرض والتّحليل .

إنّ إيثار أبي الطّيب المتنبّي من بين الشّعراء القدماء لا يحتاج إلى تلمّس دوافع خاصّة أو أسباب موضوعيّة تتجاوز الموضوع الذي نحن بصدده، وهو أنّ هذا الشّاعر كان دائما قادرا - بشعره وحده - على إثارة شهيّة النّقد وعزيمة الشّرح والتّحليل ، حتّى وإن بدا لنا - في سياقات معيّنة - أنّ الأخبار المصاحبة لتلك الأشعار هي التي تؤسّس الإثارة وتغري بالشّرح والتّحليل . وعلى افتراض أنّ هذا متحقّق فإنّه سيكون مؤشّرا إيجابيّا في فهم طريقة عمل النّاقد القديم الذي لم يتخلّ مطلقا عن الإيمان

---

(3) والتر . ج . أونج : الشّفاهيّة والكتابيّة - ترجمة حسن البنّا عزّ الدين : ص 37 . 38 (سلسلة عالم المعرفة) . الكويت 1994 - أنظر : دراسة أولى بقلم المترجم .

بأنّ الشّعر ديوان العرب، بمعنى أنّه سجلّ (فنّي) للأعمال والوقائع والرّجال، ومن ثمّ ينبغي أن يقرأ من منظور " المناسبة " التي قيل فيها، وكأنّ النّاقد ينقل بصره بين " الأصل " و " الصّورة " التي هي القصيدة، ليحكم هل أجاد الشّاعر التّعبير عن الأصل (المفترض) دون أن يكون المطلوب هو وضع صورة " طبق الأصل ". إذ كان " المعيار " أكثر استقرارا في العقل العربي من الواقع ، والمألوف، والحاضر. ولعلّ هذا يستند إلى " الشّفاهيّة " بوجه من الوجوه [4].

أمّا القصيدة التي نتّخذها نموذجا نسبر من خلالها مستويات القراءة النّقديّة واتّجاهاتها في النّقد القديم، فإنّ الأساس فيه هو تفضيل العكوف على قصيدة بعينها، محدّدة، على تتبّع الجهود واستقراء التّوجّهات في الدّيوان كاملا، لأنّنا في القصيدة نواجه النّصّ، ونتبيّن " القصيدة " وليس " الشّعر " وهذا ممّا يحرص عليه النقّاد الحداثيّون بصفة خاصّة، تأكيدا لاستقلال البناء، وتوصّلا إلى علاقات العناصر ونظام عملها وتكاملها في صنع البنية الكبرى، وكيف تشكّلت من بُنًى صغرى، ولا يعني هذا أنّنا نتوقّع من نقّادنا القدماء، أو نطلب منهم، أن يكونوا قد تنبّهوا إلى شيء من هذا، وإن يكن من الممكن أن تتّجه بعض الأفكار إلى تصوّر قريب من هذا . أمّا لماذا اختيار تلك القصيدة التي بدأ بها المتنبّي مدائحه لكافور الأخشيدي، ومطلعها :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا   وحسبُ المنايا أن يكنّ أمانيا

---

(4) لقد تواردت أخبار، ووضعت مقاييس (معايير) تضع الحدود لما يجب على الشّاعر قوله، وما يجب عليه تجنّبه، ومن أشهرها ذلك التّعقيب الذي قاله ابن أبي عتيق حين سمع أبياتا غزليّة من عمر بن أبي ربيعة، مشهورة، فقال له : ما نسبت بهن، وإنّما بنفسك، وكان ينبغي أن تقول : قالت لي، فقلت لها، فوضعت خدّي، فوطنت عليه ! !
انظر الأبيات والخبر بتمامه : الأغاني ج 1 ، طبعة دار الكتب المصرية .
وقد وضع قدامة بن جعفر كتابه " نقد الشّعر " على أسس معيارية، يضع فيها شروط كل فنّ (غرض) من فنون الشّعر، وتبعته دراسات بلاغيّة أخرى.

فإنّ هذا الاختيار وضع في الاعتبار جملة أسباب، ربّما في مقدّمتها شهرة واستفزازا للنّاقد، وإن يكن أقلّ أهميّة من النّاحية النّقديّة، ما يكاد ينعقد الإجماع النّقدي عليه من اعتبار هذا المطلع معيبا بأكثر من وجهة عيب ، وهو حين يتصدّر مطلع أولى المدائح يصبح العيب غير قابل للتّجاوز [5] فالقاضي الجرجاني يقول : " واستقبح افتتاحه مخاطبة ملك بقوله .... [6] " وبهذا المعنى عاب ابن رشيق هذا المطلع بأنّ وضعه بين جملة المطالع التي فقدت الحذر والتّحفّظ، إذ قاله " لكافور أوّل لقائه مبتدئا، وإن كان إنّما يخاطب نفسه لا كافورا [7] " هذا في حين عدّه أبو العلاء المعرّي تعريضا بسيف الدّولة، وإن كان احتمال هذا التّعريض شاملا لوصف القصيدة دون اقتصار على المطلع، كما سنرى. أمّا القصيدة في ذاتها فإنّها تنتمي إلى أكثر المراحل نضجا في تجربة أبي الطيب المتنبّي وتدرّج مراحل عمره الفنّي، ودلائل هذا عند القدماء تختلف عنها عند المعاصرين، فقد رأينا وصف بلاشير لها، وعدّها ذات صفة مميّزة جدّا، ولكن هذا الوصف العام لم يكن شاملا لكافّة جوانب القصيدة، فبعد المقدّمة النّفسيّة تخلّص من ورطته مستعملا عبارات مبتذلة أسعفه بها التّقليد الأدبي، فوصف الخيل [8]، ولكن المستشرق الفرنسي يبدو أقل تقديرا لشعر المتنبّي بعد فراقه لسيف الدّولة إذ " لم تعد تهبّ

---

(5) إنّ هذا يذكّرنا بالإلحاح النّقدي على عيب مطلع بائيّة ذي الرمّة في مدحته التي مطلعها :

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنّه من كلى مفريّة سرب

ومع سوء حظ هذا المطلع بفعل مصادفة غير محسوبة فإنّ البائيّة من أجود قصائد ذي الرمّة . راجع في هذا الكتاب نسيمة الغيث : الحركة البينية .

(6) الوساطة بين المتنبّي وخصومه : 157.

(7) ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ج 1 ص 222 تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد ـ دارالجيل ، لبنان 1972 .

(8) بلاشير : أبو الطيب المتنبّي ـ ص 288 .

عليه تلك النّفحة الملحميّة [9] " وعلى العكس من ذلك رأى محمود محمّد شاكر في شعر مرحلة ما بعد سيف الدّولة. فما قاله في بدر بن عمّار الأسدي، ثمّ في سيف الدّولة نمط، تخطّاه في مرحلة مصر: كان قد صار شاعرا محنّكا معقّد المهارة في صياغة معانيه وألفاظه، يحتاج تذوّقها إلى خبرة بأساليب صياغته كلّها ... [10] " على أنّ " محمود شاكر " يتّخذ من هذه القصيدة، ومطلعها مدخلا وشارة لمرحلة، إذ أصبح شعره بعد فراق سيف الدّولة كثير الشّكوى، مخالطا بالحزن والحسرة والألم [11]، ثمّ يكون أكثر جرأة في طرح مبادراته الخاصّة تجاه المتنبّي حين يتوقّف عند المطلع المشار إليه، ومنطلقه في هذا أنّ المتنبّي كان ينطوي على حبّ دفين ـ أخت سيف الدّولة ـ فكان أوّل ما لقي كافورا لقيّه بالبيت الذي عدّه الأدباء والنقّاد من سوء أدب المتنبّي ومن جفائه وغلظته، وليس الأمر على ذلك... لكنّه كان ... مرهف الحسّ، تغلبه العاطفة على أمره فلا يملك لبيانه تصريفا بل تصرف عاطفته هذا البيان كما شاءت [12] ". ولكن " محمود شاكر " يطلق قراءة أخرى في هذا المطلع ذاته حين يسهب في تعقّب ملابسات انتقال أبي الطّيب ما بين دمشق ثمّ الرّملة، ليستقرّ في الفسطاط، وكيف أحيط به وأحرج بالخلع والعطايا حتّى أكره على مدح من لا يراه مستحقّا للمدح، فكان هذا المطلع الذي رمي به في وجه كافور [13].

أمّا النّقد القديم فإنّ استخراج الرأي في قصيدة تولّى النّاقد شرحها بيتا بعد بيت يحتاج إلى جهد من نوع آخر، حيث تتخلّف الأوصاف

---

(9) المصدر السّابق نفسه : ص 307.

(10) محمود محمّد شاكر : المتنبّي ج 1 ص : 96 ـ مطبعة المدني بالقاهرة 1977 .

(11) السّابق نفسه : ص 248 .

(12) السّابق نفسه : ص 242.

(13) السابق نفسه : ص 256 .

العـامّـة، التي كـانت أحـد مـلامح النّقـد في مـراحله المبكّرة حين أطلق أوصاف " المعلّقات "، و" المذهبـة " و" سمط الدّهـر " و" لاميّـة العـرب " ومـا إليهـا، إنّنا بحـاجـة الآن إلى نوع من التّدقيق الخاص، والموازنة، وربّمـا الإحـصـاء، لنعـرف مـوقـع هذه القـصـيـدة في التّـرتيب الفنّي المبنـي على الجودة. وهنا سنجـد أنّ ما يميّز شعر المتنبّي يجد لنفسـه عددا غيـر قليل من الأمثلة يستـمدّهـا من هذه القصيدة، وكذلك العيوب التي ستبـدو أقلّ عددا، وأقلّ أهميّة كذلك، فضلا عن أنّهـا ليست مـوضع اتّفاق بين الشرّاح. وهنا يمكن أن نتّخذ ما سطّره القاضي الجرجـاني " عينـة " للرّأي النّقدي العام، فقدأجـمل عيوب شعر المتنبّي ـ كمـا يردّدها (أو يحتمل أن يردّدها) خصـومـه، وهي : الغلط واللّحن ـ الاخـتـلال والإجـابة ـ التعـسّف والغـثـاثة ـ الضّعف والرّكاكة ـ التعدّي في الاستعـارة [14]. وفي حـدود هذه العيـوب بذاتهـا فإنّ الجـرجاني لم يجلب بيتا واحـدا من القصيدة ليعـرضـه مسلمـا بوجه الخطإ أو مـدافعا عنه متـأوّلا له، باستثنـاء ما سبقت الإشـارة إليه من عيب المطلع، ولم يدافع عنه أو يتـأوّله، شـأنه شـأن مطالع أخـرى وصفت بأنّها معيبة، للمتنبّي ولغيـره، وذكر غيره بمثابة تسليم بالخطإ وليس دفاعا، وكذلك ذكره لمطالع متميّزة أشيد بها : فليغتفر ذلك له لقوله :

أتـراها لكثـرة العشّـاق ... تحسب الدّمع خلقة في المآقي

فـإنّه ابتـداء مـا سمع مـثله، انفـرد باخـتـراعـه ... [15] " الخ. وهذه الطّريقة في " محـاسبة " الشّاعر تناسب المبدأ الذي حرص عليه ونبّه إليه،

---

(14) الوساطة بين المتنبّي وخصومه : ص 82 ـ وهذه هي طريقة القاضي، يتبنّى وجهة المناقض له ، ويفي بعرض رأيه ثمّ يبادر فيناقش بالتّفصيل، ويفنّد حجج هذا المناقض . وهو ـ على طريقته أيضا في التّحـفّظ والحذر يقدّم لهـذه الأخطاء المحتملة بأنّها " أحرف تلفظتها ، وألفاظ تمحّلتها، ادّعيت ... " ... الخ .

(15) السّـابق نفسـه : ص 157 ، 158 .

وهو " المقاصّة " ثمّ هناك بيت آخر ذكره في جملة أبيات من قصائد فيها العيب نفسه، وهو كثرة استعماله لـ " ذا " التي هي للإشارة، وهي ضعيفة في صنعة الشّعر، دالّة على التكلّف، وربّما وافقت موضعا يليق بها فاكتسبت قبولا [16] ".

فمن بين هذه الأبيات (الأولى) قوله :

أبا المسك ذا الوجه الذي كنت تائقا إليه، وذا الوقت الذي كنت راجيا

وقد أحصى القاضي الجرجاني الأبيات التي ادّعى على المتنبّي أنّه سارق لها، فكان من نصيب هذه القصيدة تسعة أبيات، وهي نسبة عاليّة في قصيدة من سبعة وأربعين بيتا، ومع أنّ ما نشر من مؤلّفات اقتصرت على تعقّب سرقات المتنبّي لم تتوافر لنا في صيغتها الكاملة، وبصفة خاصّة " المنصف للسّارق والمسروق منه " لابن وكيع التّنيسي (توفّي عام 393) الذي حقّق ونشر مرتين بجهد محمّد رضوان الدّاية ، ثمّ بجهد محمّد يوسف نجم، ولكن ما نشر في المرّتين لم يتجاوز الجزء الأوّل، أمّا القصيدة التي نعنى بها - وقافيتها الياء - فإنّها تقع في آخر الجزء الثّاني الذي لم ينشر، أو لم يتيسّر الحصول عليه [17]. غير أنّ الجرجاني يضع من هذه القصيدة ذاتها أحد عشر بيتا متّصلة في متخيّره الذي يرتقي به المتنبّي إلى مرتبة الفحول [18].

---

(16) السّابق نفسه : ص 95 .

(17) صدرت نسخة " المنصف " بتحقيق الّاية عن دار قتيبة 1982م . وصدرت نسخة بتحقيق نجم عن المجلس الوطني للثّقافة بالكويت عام 1984م .

(18) وهذه الأبيات الأحد عشر تبدأ بقوله :

وللنّفس أخلاق تدلّ على الفنى أكان سخاء ما أتى أم تساخيا

الوساطة : ص 116 .

ستمدّنا شروح أخرى للقصيدة بركائز مهمّة تتعلّق بفهم الشّعر ومصادر الحكم عليه، وسنعترّف عليها . ونحبّ أن نضع في هذه المقدّمة ثبتا بالنقّاد ومؤلّفاتهم التي اعتمدنا عليها، مرتّبا حسب تاريخ الوفاة :

1 - القاضي الجرجاني : توفي عام 366 هـ : الوساطة

2 - الحاتمي : توفي عام 388 هـ : الرّسالة الموضّحة

3 - ابن جني : توفي عام 392 هـ : نقول من مصادر محتلفة

4 - ابن وكيع : توفي عام 393 هـ : المنصف

5 - أبو العلاء المعرّي : توفي عام 449 هـ : شرح ديوان أبي الطيب

6 - الواحدي النّيسابوري : توفي عام 468 هـ : ديوان أبي الطيب

7 - العكبري : توفي عام 616 هـ : التّبيتن في شرح الدّيوان

8 - الشيخ يوسف البديعي : توفي عام 1073 هـ : الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي

9 - عبد الرحمان بن حسام الدّين : توفي عام 1081 هـ : رسالة في قلب كافوريات المتنبّي .

إنّ أربعة من بين هؤلاء قاموا بشرح القصيدة بيتا بعد بيت، والواحدي، والعكبري، وهؤلاء الثّلاثة شرحوا الدّيوان كاملا، في حين اقتصر جهد ابن حسام الدّين المعروف بحسام زاده الرّومي على شرح قصائد المتنبّي في كافور. وقد عرض القاضي لفنّ المتنبّي جملة وتفصيلا حسب ما يثير من قضايا الشّعر، واهتمّ البديعي بسيرة الشّاعر وما يتّصل بها من قصائد، وقد عرفنا اتّجاه الحاتمي وابن وكيع وعنايتهما بقضيّة السّرقات خاصّة، ويبقى ابن جني حاضرا غائبا إذ لم يتيسّر لنا

الحصول على كتابه، أو شرحه المهم " المفسّر " لأسباب لم نملك لها دفعا، ولكن ما تيسّر لنا من المنقول عنه يؤسّس معرفة لا يمكن الاستغناء عنها .

2 ـ مؤثّرات وجّهت البدايات

لقد دلّ الثّبت ابلذي قدّمنا على أنّ القاضي الجرجاني كان أوّل من غادر الحياة بعد مصرع أبي الطيب، ولكن الدّلائل تشير إلى أنّ أبا الفتح عثمان بن جني كان أسبق إلى شرح ديوان المتنبّي، إذ أشارت المصادر إلى أنّ ابن جني لقي المتنبّي أيّام مقامه بحلب في معيّة سيف الدّولة، ثمّ لقيه مرّة أخرى وقرأ عليه ديوانه حين مرّ المتنبّي بالعراق هاربا من مصر، ثمّ متّخذا طريقه إلى رحلة النّهاية في فارس . هذا في حين أنّ القاضي كان صديقا ومقرّبا من الصّاحب بن عبّاد، هذا الوزير الذي أزعجه أن يتجاهله المتنبّي وأن يرفض قصده ومدحه، مؤثرا عليه ابن العميد، وكان هذا التّجاهل سببا في التّحامل فألّف الصّاحب رسالته المشهورة : " الكشف عن مساوئ المتنبّي ". وقد توفي الصّاحب (إسماعيل بن عبّاد) عام 385 هـ ، ولعلّ هذا يرجّح أنّ القاضي ألّف كتابه " الوساطة " في أخريات حياته إذ رحل قبل الصّاحب بنحو عشرين عاما، ولا نستبعد أن يتمهّل القاضي ـ ما أمكنه ـ في امتشاق قلمه للدّفاع عن شاعر ألحق إهانة بوليّ نعمته، وقد أظهر وليّ النّعمة هذا رأيه المعادي للمتنبّي في رسالته المشار إليها، وهذا بعكس ما يروى من الإعجاب المتبادل بين ابن جني والشّاعر، ويشير البديعي في " الصّبح المنبي " إلى حرص ابن جني على استجلاب إعجاب أستاذه أبي علي الفارسي لشاعره المفضّل، إذ كان أبو علي يستثقل المتنبّي وزيّه وما يأخذ به نفسه من الكبرياء . ونجد دلائل الإعجاب المتبادل تتوارد بصيغ مختلفة . حتّى يقول ابن جني في سياق خبر عن سماع المتنبّي للغة العرب (البدو) في منصرفه من مصر :

" وحدّثني المتنبّي شاعرنا ، وما عرفته إلاّ صادقا [19] " .

وكما تكرّر لقاء الشّاعر والنّحوي النّاقد، فقد تكرّر شرحه للدّيوان مرّتين، وكان أوّل من شرحه - كما يشير البديعي، وينقل النجّار (محقّق الخصائص) عن مسالك الأبصار في مقدّمته للكتاب أنّ المتنبّي كان يقول عن ابن جني : هذا رجل لا يعرف قدره كثير من النّاس، وأنّ المتنبّي كان إذا سئل عن شيء من دقائق النّحو والتّصريف في شعره يقول : سلوا صاحبنا أبا الفتح، وكان إذا سئل عن معنى قال : عليكم بابن جني فسلوه فإنّه يقول ما أردت وما لم أرد [20].

وفي هذه العلاقة الحميمة بين الشّاعر والنّاقد نستطيع أن " نقرأ " بعض الأسس النّقديّة المهمّة، وهي - سواء كانت إيجابيّة أو سلبيّة - في ضوء الوعي النّقدي المعاصر، تعطي معرفة بمستويات القراءة واتّجاهاتها في ذلك القرن الرّابع، أهم قرون الثّقافة العربيّة القديمة، ونحّي جانبا ما ألقى على ابن جني من تهمة الانحياز إلى الشّاعر، فالإعجاب ليس تهمة بقدر ما أنّ التّحامل وإضمار العداء كذلك، وننحّي أيضا التّسرّع بإطلاق دعوى أنّ ابن جني نحوي لا يحسن فهم الشّعر ونقده . وهنا نصادف موقفين على درجة من التّباعد قد تصل حدّ التّناقض في المنهج، وإن كانا متقاربين في الثّمرة، فالواحدي في مقدّمة شرحه يعرض لجهود سابقيه مجرّحا لها، فيصف القاضي بأنّه " ادّعى التوسّط " وإن امتدح جهده، كما فعل مع ابن فورجة الذي كتب مجلّدين لطيفين " ثمّ لم يخل من ضعف البنية البشريّة والسّهو " غير أنّ ابن جني ينال اللّوم والوصف بالقصور لا غير : " وأمّا ابن جني فإنّه من الكبار في صنعة الإعراب والتّصريف..

(19) ابن جني : الخصائص ج 1 ص 293 - تحقيق محمّد علي النجّار - ط. ثانية - دار الهدي ، بيروت 1952 .

(20) السّابق نفسه : ص 21 (مقدّمة المحقق) .

غير أنّه إذا تكلّم في المعاني تبلّد حماره ولجّ به عثاره، ولقد استهدف في كتاب الفسر غرضا للمطاعن، ونهزة للغامز والطّاعن إذ حشاه بالشّواهد الكثيرة التي لا حاجة له إليها في ذلك الكتاب، والمسائل الدّقيقة المستغنى عنها في صنعة الإعراب . ومن حقّ المنصف أن يكون كلامه مقصورا على المقصود بكتابه [21] " إنّ " الواحدي " يمضي على سنّة نجدها إلى اليوم لدى بعض الباحثين إذا ما تعرّضوا للكتابة في موضوع سبقوا إليه، فنقطة البدء عندهم إظهار نقص تلك المحاولات السّابقة، وكأنّ دورهم المطلوب هو الابتكار المحقّق للكمال، وهذا أمر ينافي الحقيقة، وادّعاء لم يقدّم الواحدي عليه دليلا بشرحه لديوان المتنبّي كما سنرى . أمّا الموقف المقابل فنجده في مقدّمة شرح العكبري الذي يصف الشّروح السّابقة بما يبرز طبيعة كلّ منها أو صفته الغالبة : فمنهم من قصد المعاني دون الغريب، ومنهم من قصد الإعراب باللّفظ القريب، ومنهم من أطال ... ومن قصد التّعصّب عليه ... " فاستخرت الله تعالى وجمعت كتابي هذا من أقاويل شراحه الأعلام [22] " فقد رأى الواحدي أنّه يقدّم النّقد البديل، والقراءة المعتمدة التي تلغي كلّ ما سبق، في حين حدّد العكبري جهده في تجميع مستويات القراءة وتنظيمها، بحيث تشبع الجوانب المختلفة المطلوب استجلاؤها حول النّصّ .

أمّا الأسس النّقديّة التي نستخلصها من علاقة ابن جني بالمتنبّي فأوّلها هذا الحرص على توثيقالرّواية ، ومناقشة الشّاعر نفسه فيما يذاع ويتداول من شعره، وثانيها أنّ النّاقد كان يطرح احتمالات التّأويل على

---

(21) الواحدي النّيسابوري : ديوان المتنبّي : ص 4 . تحقيق المستشرق فريدرخ ديتريصي - دار صار - نسخة مصوّرة عن طبعة برلين 1861 م .

(22) العكبري : ديوان أبي الطيب المتنبّي : ج 1 ص - ويشير العكبري تحديدا إلى شروح ابن جني، والمعرّي، والخطيب التّبريزي، والواحدي، وغيرهم .

الشّاعر ويسجّل ردّ فعله وكأنّه تفسير للنّصّ . وهنا نجد حرص ابن جني على الكشف عن مقاصد المتنبّي، تلك المقاصد التي قد تكون مكشوفة القناع تدلّ عليها العبارة، كما قد تكون مضمرة خفيّة تحتاج إلى توسّع في التّأويل، فعندما قرأ ابن جني على المتنبّي قوله في مدح كافور :

وما طربي لمّا رأيتك بدعة　　　لقد كنت أرجو أن أراك فأطربا

قال ابنُ جني : أجعلت الرّجل أبازنّة ؟ (أي قردا) فضحك المتنبّي، ممّا قد يعني موافقته على القصد المكنّى عنه . بل يذكر بعض الشرّاح أنّ المتنبّي أغرى ابن جني بأن يفسّر الكافوريّات جميعا من هذا المنظور الهجائي، وإذا كان ابن جنّي لم يفعل لسبب أو لآخر، فإنّه قد تولّى غرس بذرة " هذا التّأويل المفرط " ، تلك البذرة التي رعاها حسام الدّين زاده في رسالة " قلب كافوريات المتنبّي " إلى أقصى درجة ، وقد تردّدت أصداء هذا المستوى من القراءة المتأوّلة أو المتوسّعة في التّأويل، تنسب هذا صراحة إلى ابن جنّي ولا تجسر على إخفاء اسمه . إنّ المعرّي والواحدي أهم من شرح ديوان المتنبّي في القرن الخامس الهجري . وقد تعاصرا (توفي المعرّي عام 449 وتوفي الواحدي عام 468) ولم يتعرّض المعرّي للحكم على ابن جنّي وشرحه جملة، ولكنّه في القصيدة التي نحن بصددها أشار إلى " تأويله " مرّتين ؛ وذلك في البيت :

ترفع عن عون المكارم قدره　　　فما يفعل الفعْلات إلاّ عذاريا

فإنّ أبا العلاء يشرح البيت على أنّه من المديح : " يقول : يرفع نفسه عن أن يقتدي بغيره في المكارم، فلا يأتي من المكارم إلاّ ما لا يسبقه أحد فيه ، ثمّ يعقّب على هذا الشّرح بعبارة مستأنفة : " قال ابن جنّي : وهذا ممّا ينقلب هجاء ، فكأنّه قال : ترفع عن المكارم هزءًا ، ثمّ قال : فما يفعل

من المخازي إلاّ ما لا يُسبق إليه، لعظمه [23] " وكذلك في البيت الآخر :

يدل بمعنى واحد كلّ فاخر   وقد جمع الرّحمان فيك المعانيا

يقول المعرّي : " وهذا أيضا ممّا ينقلب هجاء، فكأنّه يقول : جمع اللّه فيك كلّ المقابح . عن ابن جنّي قال : لمّا وصلت إلى هذا البيت ضحكت فضحك أيضا (المتنبّي) وعرف غرضي وهو أنّه قصد به الهجاء [24] " على أنّ هاتين الإشارتين في هذه القصيدة فتحتا باب التوسّع في التّأويل لأبيات من كافوريات أخرى، كما فعل في قول المتنبّي :

تفضح الشّمس كلّما ذرّت الشّمـ   ـس بشمس منيرة سوداء

" وهذا في ظاهره مدح ، وهو مضمر الهجو إذ الشّمس لا تكون سوداء [25] " . والذي نحبّ أن نوضّحه كمتركّز لتوجيه القراءة - في هذه القصيدة وسائر الكافوريات المادحة - لدى المعرّي أنّ اسم ابن جنّي قد فرض نفسه على السيّاق التّأويلي لهذه المدائح ، ولكن أبا العلاء ما كان ليغيب عنه هذا الاحتمال في ظل ثقافة نقديّة شديدة الاهتمام " بالقصد " اهتمامها بتحليل العبارة أو أشدّ، وتحرص على التّلازم بين الشّاعر والقصيدة وتلحّ على هذه النّسبة حتّى يبدأ الشّرح بالعبارة المتكرّرة : " يقول " أي الشّاعر، وليس القصيدة . وكما أنّ ابن جنّي كان من خلال

---

(23) المعرّي : شرح ديوان أبي الطيب المتنبّي : ج 4 ، ص 25 . تحقيق عبد المجيد دياب - الطبعة الثانيّة - دار المعارف بمصر 1992 .

(24) السّابق نفسه : ص 27 .

(25) السّابق نفسه : ص 38 . وكذلك يفعل المعرّي بالبيت الآخر .

فيا أيّها المنصور بالجدّ سعيه   ويا أيّها المنصور بالسّعي جدّه

انظر التّعليق بالمصدر الساتبق : 66 . وقد سبق الحاتمي - في الرّسالة الموضّحة - إلى القول بهذا - انظر الرّسالة الموضّحة : ص 66 .

استبطان الشّاعر توصّلا إلى استبطان النّصّ، أو العكس (وهو محتمل بنفس الدّرجة) قد أشار إلى قصد الهجاء فيما ظاهره المديح، فإن هرب المتنبّي من قبضة كافور، ومجاهرته بالهجاء (بعد تلك الأهاجي السرّيّة التي أشار إليها المستشرق بلاشير [26]) قد وجّه قراءة المدائح الظاهرة إلى احتمال الهجاء الخفي فيها . وهل يغفل مثل المعرّي عن دلالة قول المتنبي :

ولولا فضول النّاس جئتك مادحا   بما كنت في سرى به لك هاجيا
فأصبحت مسرورا بما أنا منشد   وإن كان بالإنشاد هجوك غاليا

وبالنّسبة للمعرّي - بصفة خاصّة - وتحليله لمعاني القصيدة : " كفى بك داءً " فإنّ مقدّمته للقصيدة للقصيدة تنضج احتقارا لكافور ومسخا له جسدا وروحا، وأنّه - من ثمّ - لا يستحق غير الهجاء والإزدراء، وهذا يعني أنّ تفسيره للقصيدة ولغيرها ممّا قيل في كافور مدحا ثمّ هجاء، واتجاهه إلى " قراءة " الهجاء في ظاهر المدح يدلّ على أنّه استمدّ معرفته بكافور من شعر المتنبّي نفسه الذي أقذع في هجائه، وفضحه بما ليس له فيه إرادة وهو سواده وخصاؤه، أمّا المصادر التّاريخيّة فقد حفظت لكافور حقّه، وهنا نتذكّر أنّ كافورا هزم سيف الدّولة وألزمه حلب منتزعا منه دمشق التي بقيت أخشيديّة ثم فاطميّة، وقد كان أبو العلاء (التّنوخي) لا شكّ يقدّر العصبيّة في إعجابه بالمتنبّي المنتسب إلى (كندة) ممّا يعني أنّهما ينتميان إلى اليمنيّة في النّهاية، ولا نستبعد أنّ أبا

---

(26) بلاشير : أبو الطيب المتنبّي : ص 3 . 3 وقد لاحظ أنّ مدائح المتنبّي المتأخرة في كافور تبالغ جدّا في مدحه وتتجنّب تلك المعاني الاحتماليّة المزدوجة ، وأنّ هذا التّطوّر الفنّي ارتكز على أمرين : محاولة إنقاذ الموقف بإغراء كافور أن يعيد النّظر في أمر إسناد وظيفة إلى الشّاعر . وأنّ المتنبّي في تلك المرحلة التي استولى عليه فيها اليأس كان ينظم هجائيات صريحة ويودعها لدى مريديه في مصر ليذيعوها بعد تخلّصه من قبضة كافور .

العلاء حمّل كافورا مسؤولية التّمهيد لانتقال مصر من التّبعيّة العبّاسيّة (ولو بدرجة من الاستقلال النّسبي) إلى العبيديين (الفاطميين) الذين اتّخذوا مصر مقرّا، وسيطروا على الشّام ولقي أبو العلاء من داعي دعاتهم عنتا ومضايقة في نهجه السّلوكي وزهده وعقيدته، كما تشير المصادر القريبة من تلك الفترة [27].

ولا يكاد موقف الواحدي - قسيم المعرّي في شروح القرن الخامس لديوان المتنبّي - يختلف في شيء برغم هذه الاستماتة في نفي الآخر بإظهار نقص منهجه أو قصوره، فعلى ظاهر شرحه فإنّه يستبعد تماما احتمال الهجاء في القصيدة، أو لنقل بعبارة يتقبّلها النّقد الحداثي : إنّ الواحدي لم يكن يبحث عن " القصد " وراء العبارة، وأنّه - بهذا - خطا خطوة في اتّجاه دراسة القصيدة بمعزل عن قصد الشّاعر، وهو ما يذكّرنا بالنّقد الجديد (إليوت ومدرسته) المنادي بالنّظريّة الموضوعيّة التي ترى تحليل النّصّ بعيدا عن كلّ من الشّاعر والمتلقّي، أي بعيدا عن قصديّة الشّاعر وعن أهواء وميول وقيم المتلقّي المسبّقة، وبذلك يكون الاحتكام إلى النّصّ في حدّ ذاته [28]. ومع هذا الجهد فإنّ الواحدي لم يستطع أن يتجنّب ذكر ابن جنّي، والأخذ عنه، ففي البيت :

عداك تراها في البلاد مساعيا وأنت تراها في السّماء مراقيا

يقول الواحدي : قال ابن جنّي أي تعتقد في المعالي أضعاف اعتقاد النّاس فبحسب ذلك ممّا يكون طلبك لها وشحّك عليها . هذا كلامه،

---

(27) انظر : تعريف القدماء بأبي العلاء ، جمع وتحقيق عدد من الأساتذة ، بإشراف طه حسين . الهيئة المصرية العامّة للكتاب 1986 .

(28) عبد العزيز حمّودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التّفكيك : ص 58 . 59 (عالم المعرفة) الكويت 1998 .

والمعنى على ما قال : بأنّ أعداءك يرون الأيّام والوقائع مساعي في الأرض، وأنت تراها مراقي في السّماء لأنّك بها تنال العلو [29] " .

على أنّ الواحدي الذي استعان بابن جنّي في اقتباس وحيد في شرحه لهذه القصيدة لم يكن بعيدا عن ابن جنّي بمسافة تصل حدّ تجاهله رغم هذه الإشارة المستهينة بجهده كما أشرنا إليها في هذه الفقرة، فقد اتّخذه مرجعا في قضايا حاسمة، كشرحه لقول المتنبّي :

أنا في أمّة تداركها اللّه غريب كصالح في ثمود

فقد قال الواحدي : " قال ابن جنّي إنّه بهذا البيت سمّي المتنبّي [30] " .

وخلاصة القول في هذه المسألة أنّ المتنبّي نفسه قد شكّك في مدائحه لكافور، وفتح الطّريق أو أعطى الإشارة للقراءة الأخرى، ولكن ابن جنّي هو الذي اتّخذ الخطوة العمليّة الأولى، وإن لم يمض في الطريق إلى نهايته، وسيجد من يمضي إلى النّهاية فيما بعد، ولكن هذه القراءة الخاصّة لم تكن صادرة عن موضوعيّة يؤثرها النّقد العربي، ويفضّلها، موضوعيّة تبدأ من الاهتمام بالإعراب، وتنتهي إلى الدّلالة ... وسيكون لابن جنّي فضل السّبق في هذا المستوى القرائي أيضا، ولهذا سنجد اسمه يتردّد في الشّروح التّاليّة لشرحه ـ في حدود القصيدة موضوع الدّراسة بهذه النّسبة :

---

(29) الواحدي النّيسابوري : ديوان المتنبّي ج 4 ص 628 . وفي النّسخة المصوّرة عن طبعة برلين: " فتحسب " بدلا من " فبحسب " فلا يستقيم المعنى. والتّصويب من العكبري ج 4 ص 291 . وفي شرح البرقوقي لديوان المتنبّي أورد عبارة الواحدي مع تعديل وزيادة . انظر شرحه ج 4 ص 429 ـ النّاشر : دار الكتاب العربي . بيروت ـ (د.ت) .

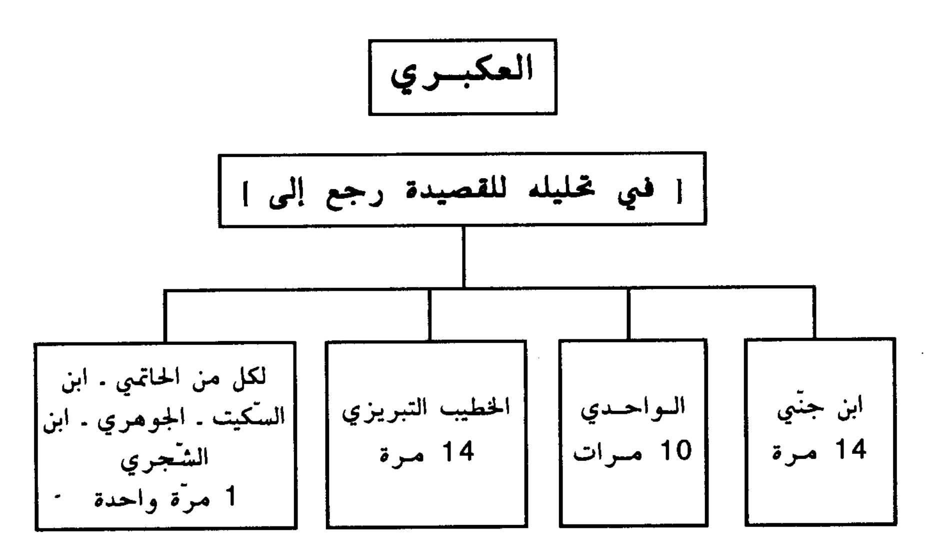
(30) السّابق نفسه : ج 1 ص 35 وانظر محمود شاكر : " المتنبّي " فله في هذا تفصيل جدير بالاهتمام ـ ص 114 ، 150 ، 151 .

1 ـ أبو العلاء : اتّخذ ابن جنّي مرجعا 3 مرات في الأبيات رقم 24 ، 26 ، 29 وكلّها تدور حول قصد الهجاء فيما ظاهره المدح .

2 ـ الواحدي : رجع إلى ابن جنّي مرّة واحدة في شرح البيت رقم 35 .

3 ـ العكبري : رجع إلى ابن جنّي 14 مرّة ـ مع اختلاف وجه المرجعية، فالأبيات التي ظاهرها مدح ويمكن تؤولها بالهجاء عددها خمسة أبيات (هي رقم 26 ، 27 ، 29 ، 30 ، 31) وكذلك عاد إليه في الإعراب والمعنى .

وقد كان العكبري وفيّا لإشارته في شرح منهجه وهو الإفادة من كلّ المحاولات السّابقة، وإبراز جهده في تنظيم المعلومات، وتحقيقا لهذه الغاية فقد رجع إلى مجموعة من النقّاد السّابقين عليه بهذا التدرّج العددي :



وهذا الإحصاء ليس في جانب العكبري وحسب، وإنّما في جانب ابن جنّي أيضا .

3 ـ من النّحو إلى الدلالة

على أنّ ابن جنّي الذي أنكر عليه الواحدي المعرفة بمعاني الشّعر، فإذا عرض لها تبلّد حماره ولجّ به عثاره، هو نفسه المشهود له بالمقدرة اللّغوية، ولقد أعانته تلك المقدرة على توجيه المعاني والتّغلّب على المعضلات الأسلوبيّة التي نجدها في شعر أبي الطيب وأثارت عليه نقّاد الذّوق والمتمسّكين بعمود الشّعر ومن يؤثر السّليقة على إتقان الصّناعة، فابن جنّي يلتفت إلى العدول عن صيغة الاستفهام وإيثار أسلوب النّهي في قوله :

إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة   فلا تستعدن الحسام اليمانيا

ثمّ يتبع هذه الإشارة بذكر بيت لغيره استعمل الاستفهام في قوله :

فلم طال حملي جفنه ونجاده   إذا أنا لم أضرب به من تعرّضنا [31]

وفي هذه المقابلة بين أسلوب النّهي يظهر أنّ النّهي نفي وزيادة في المعنى؛ لأنّ من ينهي عن فعل شيء فإنّه ينكره ويستنكره من غيره . وإذا كان الموقف " الإعرابي " لابن جنّي يتّجه ـ بعامّة ـ نحو التّوضيح والتّسويغ أو التّدليل على الصحّة، (كما فعل في : " يرين بعيدات الشّخوص كما هيا ـ إذ قال عن " بعيدات " إنّها جمع ما لا يعقل في الصّحيح مذكّرا ومؤنّثا ، بمعنى أنّها جمع بعيد أو بعيدة) وهو في هذا يرى أنّ " الشّخص " يذكّر ويؤنّث ، ومن ثمّ نتذكّر شطر بيت لعمر بن أبي ربيعة : " ثلاث شخوص كاعبان ومعصر " فتأنيث " شخوص " جاء من جانبين : تذكير العدد، ووصف المعدود بصفات الإناث . وقد أفاد ابن

---

(31) العكبري : ديوان أبي الطيب المتنبّي ج 4 ص 282 .

جنّي من خبرته بالأساليب في إنتاج دلالات تركيبيّة تساير اتّجاهه في اكتشاف الهجاء تحت قشرة المديح ، فهو يتأوّل الهجاء في قوله :

لقيت المروري والشناخيب دونه وجبت هجيرا يترك الماء صاديا

قال أبو الفتح : هذا ممّا ينقلب هجاء، لأنّ دونه ودون هذا الوجه ما ذكر من الشدّة، فكأنّه يريد عظم مشافره وغلظها، ووجهه وقبحه، كقولك : لئن لقيت فلانا لتلقينّ دونه الأسد، أي مثل الأسد، ويؤكّده قوله لمّا هجاه : وأسود مشفره ـ البيت " فهنا نجد تفسير الشّعر عند الشّاعر بشعره ذاته، لتأكيد وحدة الإدراك واتّساق المعجم والدّلالات، إنّما هي طرائق في عرض المعنى، كما نجد الخبرة بالأساليب المأثورة في دلالاتها المجازية .

إنّ القاضي الجرجاني الذي يعيش متزامنا مع ابن جنّي، كأنّما كان يؤسّس القراءة الأخرى المقابلة التي يحقّق بها التّوازن المنضبط بين اعتماد الذّوق مرجعا، وضرورة تعليل جماليّة التّعبير الشّعري، من جانب، وتحرير المضمون من تسلّط " القصد " واعتباره مفتاح الصيّاغة من جانب آخر، وهذا ما يتمّم موضوعية الحكم الجمالي، ثمّ الاهتمام بالتّركيب الصّوتي وما يصنع من استجابة لدى المتلقّي الذي يملك من الخصوصيّة ما يستطيع به أن تكون له استجابته الذّاتيّة الحرّة دون أن يصادر استجابات أخرى تختلف معه . فالشّعر ـ كما يقول القاضي ـ لا يجيب إلى النّفوس بالنّظر والمحاجّة، ولا يحلّى في الصّدور بالجدال والمقايسة، وإنّما يعطفها عليه القبول والطّلاوة ... وقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا ... وقد يجد الصّورة الحسنة والخلقة التّامّة مقليّة ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة مومومقة [32]. ونحن نعرف أنّ القاضي حين يسجّل

(32) الوساطة : ص 100 .

قطعة من قصيدة فإنّ امتدادها يعني استجابتها لمقاييسه الانطباعيّة الجمالية، واستيجابته لسياقها في جملتها كما في تفاصيلها، وقد أشرنا من قبل إلى انتقائه لأحد عشر بيتا متتابعة من هذه القصيدة ووضعها في متخيّره الذي يُعدّ به المتنبّي من الفحول [33]. وحين يعرض القاضي لما أطلق عليه سرقات المتنبّي، فإنّه قد يسلّم بمبدإ السّرقة ، ولكنّه يستعين بمحفوظه ليدلّل على شيوع تقارض المعاني والصوّر والألفاظ بين الشّعراء، ومنهم شعراء كبار لم يحطّ من شأنهم إثبات هذا التّقارض، بل الاجتلاب أحيانا، وأيضا ـ وهو الأهم ـ ليبسط قول المتنبّي إزاء ما قال سابقوه، ليبيّن كيف يختلف السيّاق، ويختلف المعنى، وتتفوّق الصيّاغة ـ في أحيان غير قليلة، وبهذا لا يلام المتنبّي على الأخذ لأنّه قد تفوّق في تشكيل الصيّاغة . إنّ القاضي الجرجاني يرصد تسع حالات منسوبة لما تدعوه البلاغة القديمة بالسّرقة، ولكنّه ـ حسب القواعد المتعارفة حتّى عند أولئك الذين توسّعوا جدّا في اتهام المتنبّي ـ يعرضها مشفوعة بحكم (جمالي) ضمني يلغي قيمة الأخذ عن الآخر، أو يوضّح اختلاف الدّلالة والوظيفة . فما أهميّة أن يكون قول المتنبّي :

وما كنت ممّن أدرك الملك بالمنى   ولكن بأيّام أشبن النّواصيا

مسبوقا بقول نفيْع بن صفار :

أيا مالكّا لا يُرتجى الملك بالمنى ؟

(33) وهي الأبيات المتتاليّة التي تبدأ بقوله :

وللنّفس أخلاق تدلّ على الفتى   أكان سخاء ما أتى أم تساخيا

انظر الوساطة : ص 116 .

إنّ القاضي يحصر العلاقة في اللّفظ ، ونصّ حكمه : " واللّفظ من قول ... [34] " إنّنا سنعود إلى محور سرقات أبى الطيّب - في إطار القصيدة - بشيء من العناية، وما نهتم له هنا هو كيف كان توجيه الدّلالة وتحديد الوظيفة أساسا في منهج القاضي شارحا لشعر المتنبّي، ولقد أجمعت الشّروح على أنّ قول أبي الطيّب :

تجاذب فرسان الصّباح أعنّة   كأنّ على الأعناق منها أفاعيا

مسبوق بقول ذي الرّمّة :

رجيعة أسفار كأنّ زمامها   شجاع لدى يسرى الذّراعين مطرق

ولكنّ القاضي له رأي آخر، مرجعيته الدّلالة والوظيفة ، إذ يقول : " وفي هذا البيت معنى يخرجه عن اتّباع البيت الأوّل، لأنّ ذا الرمّة لم يزد على التّشبيه، وليس هو الذي حدّ أبو الطيب، وإن كان قد جرى في غرض بيته، وإنّما أراد أنّها لا تترك الأعنّة تستقرّ في أيدي فرسانها، لمّا يزعجها من سوْرة المرح، وحسن البقيّة بعد طول السّرى ؛ فكأنّما الأعنة أفاعٍ تلدغ أعناقها إذا باشرتها ، فيجاذبها الفارس فرسه وهي تجاذبه إيّاها . وهذا غرض آخر ومقصد لم يتعرّض له ذو الرمّة [35] " .

إنّنا في هذا التّحليل مع بصيرة أخرى تتجاوز النّمط والصّيغة والمعنى (المنطقي) للوحدة الكلاميّة، فالنّمط جملة خبريّة لدى الشّاعرين، والصّيغة تتصدّرها أداة التّشبيه عند الشّاعرين كذلك، والمعنى - في المرّتين - تشبيه مقود الدّابّة بالثّعبان . ولكنّ هذه المستويات الثلاثة من نقاط التّشابه لم ير فيها القاضي كفاية بأن يقول إنّ هذه الصّورة عالة على تلك، أو حتّى أنّها تستحضرها، رغم استجلاب المنظور الاستاتيكي من عند ذي

(34) السّابق نفسه : ص 389.

(35) السّابق نفسه : ص 359.

الرمّة . إنّ القاضي الذي أهمل رعاية التّكامل في بناء المشهد فلم ينصّ على أنّ بيت ذي الرمّة يصف ناقة، وبيت المتنبّي يصف الخيل، قد دقّق في وجه الشّبه، فهو في بيت ذي الرمّة محدّد ـ في بعض أوجهه ـ بأنّه " مطرق " بكلّ ما في الإطراق من سكون متحفّز (في حركة الثّعبان = الشّجاع) أمّا وجه الشّبه عند المتنبّي فإنّه مسكوت عنه ، ولهذا ـ كما يقول البلاغيون القدماء ـ يذهب خيال المتلقّي معه كلّ مذهب، به يتحوّل المادّي إلى مجرّد، فهذه الأفاعي تستحيل في خيال المتلقّي إلى حركة نشطة لا تعرف القرار، متوتّرة مثيرة لا تطمئن إلى راحة .

إنّ كتاب " الوساطة " الذي يمكن اعتباره موازيا من النّاحيّة الزّمنيّة لجهد ابن جنّي قد أسّس ـ فيما نتصوّر ـ البداية المتوازية (الأخرى) لتحليل الشّعر، فإذا كان ابن جنّي منشغلا بالتّركيب النّحوي والتّصريف والغريب، فإنّ القاضي ينطلق من هذا الأساس نفسه ليكمل رحلة النّحو إلى المعنى، قبل أن يعلن الشيخ عبد القاهر مبدأه في التحليل اللّغوي الذي يرى أنّ المعاني هي معاني النّحو، وأنّ الموقع النّفسي هو الذي يحدّد الموقع النّحوي لعناصر تركيب الجملة وعلاقات الجمل، وفي كتاب : دلائل الإعجاز " الذي صدر بعد موت المتنبّي بأكثر من قرن من الزّمان (توفي عبد القاهر عام 471 أو 474 على ما يذكر محمود محمّد شاكر) قد تمثّل فيه عبد القاهر بشعر المتنبّي إحدى وستّين مرّة، وكان " النّظم " المتقن موضع اهتمام عبد القاهر واستثارة موهبته في التّحليل [36] ولكن : هل يمكن القول بأنّ هذا التّوازي بين إعراب البيت

(36) إنّ عبد القاهر يعلّق على بيت المتنبّي :

وقيدت نفسي في ذراك محبّة ومن وجد الإحسان قيدا تقيّدا

فيقول : " الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة ، فإنّك ترى العامّي يقول للرّجل يكثر إحسانه وبرّه له ، حتّى يألفه ويختار المقام عنده : " قد قيّدني بكثرة إحسانه إليّ ، وجميل فعله معي ، حتى صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده " وإنّما كان ما ترى من الحسن بالمسلك الذي سلك في النّظم والتّأليف "

دلائل الإعجاز ـ تحقيق محمود محمّد شاكر ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة 1992 .

(الذي يعدّ خطوة على طريق التّحليل اللّغوي وإن تكن خطوة اجتهاديّة محدودة) ثمّ شرحه في حدود المعنى المقبول بالطّبع والعادة والمأثور، قد انتهى - في بعض الشّروح على الأقلّ - إلى نوع من الامتزاج أو التّداخل ؟

هذا ما نرجّحه حين نقرأ شرح أبي العلاء للدّيوان، ولهذه القصيدة التي نؤثرها كمقياس نرقب من خلاله اتّجاهات قراءة الشّعر ومستوياتها . إنّ المعرّي يستحضر معيار القصيدة المادحة كما يستحضر المناسبة المحدّدة والشّخص ذاته الذي قيلت فيه، أو له، هذه القصيدة ذاتها، إنّه يبدأ بإعراب البيت، ثم يعقّب لشرح المعنى، ويمتدّ إلى " معنى المعنى "، ومن ثمّ نجد في شرحه مثل هذه الإشارات :

عن البيت 6 : حببتك قلبي : " وهذا تعريض منه بسيف الدّولة "

عن البيت 8 : فإنّ دموع العين : " وهذا إشارة إلى شكاية سيف الدّولة "

عن البيت 9 : إذا الجود لم... " وهذا تعريض بسيف الدّولة "

عن البيت 10 ، 11 : " وهذه الأبيات تعريض بسيف الدّولة وتطييب لنفسه على فراقه "

عن البيت 12 : خلقت ألوفا : " فلهذا أحنّ إلى سيف الدّؤلة، وإن كان يقصدني بالأذى [37] " .

إنّ المعرّي يشرح المقدّمة كاملة وهو يستحضر حالة المتنبّي في خروجه عن حلب، ذلك الخروج الذي لا يختلف عن الطّرد أو الهروب، وأنّه كان - برغم هذا يتحسّر على تلك الأيّام ويشكّك في قيمتها تعزيّة لنفسه عن فقدها . إنّ المعرّي (الشّارح) لم يستطع أن يضع المتنبّي بين

---

(37) المعرّي : شرح ديوان أبي الطيب المتنبّي : ج 4 ص 20 ، 21 .

مرآتين (قد يحدث هذا من نقّاد آخرين) فيكون الرّمز الإشاري هنا ذا اتّجاهين متعاكسين : في المرآة الأولى تظهر صورة سيف الدّولة البطل الجليل المؤثر لشاعره ثمّ الضّائق الصّدر به، المتنكّر له، وعلى المرآة الأخرى أحد رموز تسلّط " دولة الخدم " على أحرار العرب وعلى المستقبل العربي .

ولعلّ الواحدي - قسيم المعرّي في أهمّ شروح القرن الخامس الهجري - أقل إلحاحا على استحضار سيف الدّولة في توجيه معاني المقدّمة، وتجاوز المعنى إلى معناه، إذ اكتفى بإشارة واحدة تتّصل بالبيت (6) : حببتك قلبي : " يقول لقلبه أحببتك قبل أن أحببت أنت هذا الذي بعُد عنّا، يعرض بسيف الدّولة، وقد كان غدّارا فلا تغدر بي أنت، أي لا تكن مشتاقا إليه، أي فإنّك إن أحببت الغدّار لم تف لي [38] " ويمضي الواحدي في " نثر " المعاني بهذا المعادل الذّهني المنطقي الذي نلمسه في شرح البيت السّابق، إلى البيت (22) وندرك من قراءة القصيدة وتحديد أقسامها، أو مفاصلها، أنّ المقدّمة انتهت، وأنّ المتنبّي الآن في صميم وصف الرّحلة، وهي الخطوة التّاليّة التّقليديّة التي تعقب الوقوف على الأطلال، وندرك أنّ وصف الرّحلة تحوّل - في هذه القصيدة إلى وصف الخيل، كما ندرك أنّ الوقوف على الأطلال - في هذه القصيدة - تحوّل إلى وقوف على أطلال صداقة انهارت وزمن جميل انقضى . وفي هذا البيت الثّاني والعشرين يقول الشّاعر :

نجوز عليها المحسنين إلى الذي　　　نرى عندهم إحسانه والأياديا

وهنا يقفز الواحدي راجعا، يستعيد حضور سيف الدّؤلة الذي أشار إليه مرّة واحدة من قبل، ولم يلحّ عليه إلحاح المعرّي، كما رأينا، إذ يرى

---

(38) الواحدي النّيسابوري : ديوان أبي الطيب المتنبّي : ص 624 .

أنّ المعنى : " نتخطّى على هذه الخيل المحسنين، يعني سيف الدّولة وعشيرته، إلى الذي يحسن إليهم وينعم إليهم، يعني الأسود وأنّه فوقهم [39] " لقد أدخلت هذه الإشارة التي " تطوّع " الواحدي بتحديد مرجعها، وأنّه سيف الدولة وعشيرته، وليس كما عمّم المعرّي أنّ المقصود : تتجاوز على هذه الخيل المحسنين من النّاس الذين يرغبون في المقام عندهم، إلى من كانت أياديه ونعمه عندهم، لأنّا رأيناهم من قبل . هذا التّحديد الذي تطوّع به الواحدي أثار العكبري وأخرج شرحه عن دائرة " أدبيّة الصّورة " و" مجازيّة المعنى " إلى صدق الدّلالة من الوجهة الواقعيّة التّاريخيّة، إذ راح يتساءل مستنكرا : هل كان سيف الدّولة تابعا لكافور، أو يمكن أن يعدّ من متلقّي حسناته ؟ ثمّ يقدّم العكبري القراءة البديلة التي يصوّب بها قراءة الواحدي : " لم يكن للأسود على سيف الدّولة ولا قومه إحسان، وأمّا لو قال : " ترى عندهم إحسانهم والأياديا " لكان قول الواحدي المعنى، وذلك أنّه كان يريد : تتخطّى سيف الدّولة وعشيرته إلى الذي يرى عنده إنعام أولئك، وإحسانهم إلى من يقصدهم، وكذلك هذا يفعل من يقصده، فيحسن إليه، فإحسان الجميع نراه عند هذا الممدوح [40] " . أمّا المعرّي فقد آثر أن يوجّه المعنى إلى أنّ المتنبّي " كأنّه يذكر عبوره بابن طفخ " [41]، فبرغم حدّ المعنى - عدّة مرّات - على أنّه تعريض بسيف الدّولة، فإنّه ضنّ بشاعره الأثير أن يكون متنكّرا للعرب ولفضائلهم . ويتأكّد هذا المنحى الباحث عن الدّلالة في مناسبة القصيدة، وفي استحضار الشّخصيات من مقرّها أو موقعها التّاريخي وما هو معروف من سيرتها لتكون في عون القصيدة وشرحها، يتأكّد هذا بما نلاحظ من ندرة الاستعانة بالمصطلح البلاغي النّقدي، وكأنّ المعنى الانطباعي العام

---

(39) السّابق نفسه : ص 626.

(40) العكبري : ديوان أبي الطيب المتنبّي : ج 4 ص 288.

(41) المعرّي : شرح ديوان أبي الطيب : ص 25.

يشبع الذّوق ويتمّ التّفسير، دون الحاجة إلى تلك الخبرةالجماليّة المنظّمة التي لا تتحقّق إلاّ بالاستعانة بالمصطلح البلاغي ... فأبو الفتح بن جنّي يقول عن البيت (10) : " وللنّفس أخلاق " إنّ الشّاعر جمجم عمّا في قلبه من إفراط العتب، ولم يصرّح [42]، ولم يستخدم مصطلح " التّورية " وهو أحد فنون البديع . وكذلك محصلة المصطلح البلاغي عند المعرّي محدودة جدّا ، ويمكن حصرها في :

البيت 17 : شبه الأعنة للينها ودقّتها بالأفاعي .

البيت 21 : فجاءت بنا إنسان عين زمانه : انتظم معنيين : حسن التّشبيه، لأنّه شبّه السّواد بالسّواد، والثاني التفضيل .

البيت 40 : نبّه إلى الطّباق : أراد بالمعائر الأرض العامرة ليطابق الفيافي .

وإذ يلتفت إلى المبالغة الماديّة المتحقّقة في طول الرّمح (البيت 39) لا تثيره المبالغة المعنويّة المستحيلة ماديّا في البيتين (19) و (23) حيث يسير القلب في الجسم ماشيّا، وحيث أجّل الشّاعر مولده، وتنقّل في ظهور أجداده على أمل ملاقاة كافور ! !

أمّا الواحدي فإنّه لم يشعر بحاجة شرحه إلى الاستعانة بالمصطلح على الإطلاق، باستثناء مصطلح واحد أخذ طابعا عمليّا دون أن يذكره بلفظه المتداول في زمانه، وهو السّرقة . وهذا ممّا له دلالة على اتّجاه القراءة في القرنين الرّابع والخامس بصفة عامّة كما سنرى في فقرة تاليّة .

وليس من شكّ في أنّ شرح العكبري للقصيدة أكثر وفاء بمطالبها، من حيث أنّه يوفّر المعلومات الأساسيّة للفهم، ذون أن يحقّق، ودون أن

---

(42) العكبري : ح 4 ص 284.

نطالبه في القرن السّابع الهجري الالتزام بمنهج يصدر عن وعي بصناعة الشّعر كما هي الآن . وقد نصّ على بعض المصطلحات البلاغيّة التي لا تفيد كثيرا، كإشارته إلى التّشبيه في البيت (15) نقشن به صدر البزاة، وهو من التّشبيه الجيّد . وفي البيت (18) يشرح المجاز المرسل في " فرسان الصّباح " دون نصّ على المصطلح، وفي البيت (21) قال الخطيب : شبّه النّاس ببياض العين، وقال الواحدي : جعله إنسان عين الزّمان كناية عن سواد لونه . وبرغم ندرة المصطلح البلاغي فإنّ الاتّجاه العام في شرح العكبري نحو تدقيق المعاني والعناية بالمعجم؛ كأن يقول في شرح : " وجبت هجيرا يترك الماء صاديا " ولكنّه ذكره مبالغة، وإذا عطش الماء فحسبك به، ويجوز أن يكون بحذف المضاف : أي تترك مستقر الماء صاديا، كما يشرح المآقي بأنّها موق العين طرفها مما يلي الأنف، واللحاظ طرفها الذي يلي الأذن. ويذكر أنّ " الأستاذ " (البيت 45) مستعمل في العراق للمعلّم، والشيخ، وللخدم أيضا . ويذكر رواية أخرى ـ على ندرة الاختلاف في هذه القصيدة ـ للبيت :

غزوت بها دور الملوك فباشرت سناكبها هاماتهم والمغانيا

يروي : دون الملوك ، فإذا كانت الأولى فمرجع الضّمير في " هاماتهم " للملوك . وإذا كانت الأخرى فمرجع الضّمير للعمائر [43] .

4 ـ السّارق المسروق

ولعلّ هذا العنوان الفرعي أن يجمل رأينا فيما ينسب إلى المتنبّي من سرقات، وهذا النّهج في البحث في الشّعر وتحليله بعرضه على قول آخر سابق له أو لاحق به، يفيد كثيرا وبخاصّة حين يستمد كلّ باحث ناقد من

(43) السّابق نفسه : ص 289 ـ 293 .

خبرته ومحفوظه ما يراه ملائما للبيت أو الأبيات التي يعرضها، إنّ هذه " التّداعيات " يمكن أن تكون نوعا من تحديد أفق التّلقّي واحتمالات الدّلالة، وفي الوقت الذي نسلّم فيه بمبدإ السّرقة لسيطرة الرّواية الشّفاهيّة والتّضييق على الشّعراء إذا ما تجاوزوا الأعراف الفنيّة المستقرّة، لابدّ أن نضع في الحسبان ضغوط الإطار الشّعري، وضغوط الإطار الثّقافي معا [44] ، وقبل أن نعرض لما نسب إلى المتنبّي من سرقات بولغ فيها من حيث الكمّ، ومن حيث الأهميّة، بسبب - فيما نرجّح - شخصيّة المتنبّي المستفزّة الشّكسة المعتزّة بذاتها أكثر ممّا تعوّد النّاس (الأمراء) من الشّعراء، نرى أن نوضّح أمرين :

الأوّل : إنّ مباحث علم اللّغة الحديث لا تكتفي من المعنى بالتّجريد الذّهني، إنّها تتوقّف عند المكوّنات الدّقيقة جدّا، وهذا ما يصنعه أصحاب نظريّة النّحو التّوليدي كما رآها شومسكي، وتلاميذه، ومؤدّى هذا أنّ معنى أي وحدة معجميّة ما هو إلاّ إنتاج لمكوّنات وعوامل خاصّة ، هذا من جانب، ومن جانب آخر حين نتفحّص علاقات المعنى ونضع في الاعتبار العلاقات الاستبداليّة، والعلاقات الاندماجيّة، سيكون مؤدّى هذين الاعتبارين أنّه لن يكون تعبير ما يتميّز بالدّقّة والبساطة من النّاحيّة النّحويّة والمعجميّة معادلا لأي تعبير آخر، وبصفة خاصّة حين نغادر " الكلمة " إلى الكلمات، والجمل، وندخل السيّاق في الاعتبار، وهذا السيّاق لا يستخرج من وحدات منعزلة أو مبتورة، إنّه يشعّ من العلاقة، وتأمّل مواقع وحدات الجملة : ماذا يتصدّرها ؟ بأيّ الأدوات تترابط أطرافها [45] ...؟ وهكذا .

---

(44) عن هذين الأمرين يراجع : محمّد مصطفى هدارة : مشكلةج السّرقات في النّقد العربي - (الفصل الخامس) : المكتب الإسلامي ، بيروت 1975 .

(45) يراجع في هذا : جون لاينز : اللّغة والمعنى والسيّاق - الفصول السّتة الأولى - ترجمة عبّاس صلدق الوهاب - دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة - بغداد 1987 .

إنّ هذا سيؤدّي إلى الاعتقاد بأنّ " السّرقة " إمّا أن تكون تافهة جدّا ولا أهميّة لها بالنّسبة للسّارق والمسروق على السّواء، وإمّا أن تكون - في مستوى التّجويد الفنّي - غير موجودة أصلا .

الثّاني : إنّ الاتّهام بالسّرقة إلى حدّ المبالغة والتّصيّد كان أداة الهجوم المبكّر على الشّاعر، ونستطيع أن نقرأ تفاصيل مجابهة الحاتمي لأبي الطيب رواها بنفسه في الرّسالة الموضّحة لنرى رغبة التّجريح هي الغالبة، وما سطّره ابن وكيع في " المنصف " لا يختلف عن ذلك في مسلكه التّشهيري ومبالغته في تفنيد ما ذكر من أمثلة . ونستطيع كذلك أن نستعيد نموذجا ممّا ذكر القاضي الجرجاني وكيف استبعد إقتداء المتنبّي أو سرقته المزعومة في " كان على الأعناق منها أفاعيا " إذ جاوز ظاهر اللّفظ ليصل إلى بؤرة الدّلالة، وأنّها في بيت المتنبّي غيرها في بيت ذي الرمّة. ونأخذ مثالا من تناول ابن وكيع وإن يكن ليس من القصيدة، وليس ممّا اتّهم فيه بالسّرقة، ولكنّه يومئ إلى التسرّع في الانتقاص :

وقال المتنبّي في الأسد :

وردٌ إذا ورد البحيرة شاربا   وَرَدَ الفرات زئيره والنّيلا

وتعظيم زئيره جيّد . وليس لصوت زئيره في الماء إلاّ ما له في البرّ مع عدم الماء، فكيف اقتصر على ذكر البحيرة والفرات والنّيل ؟ أتراه لا يُسمع إلاّ في ماء [46] " واعتراض ابن وكيع هو الذي يستأهل التّهكّم الذي خاطب به معنى المتنبّي وصورة الأسد الزّائر. ذلك لأنّ عادة الملك الحامي من الحيوان أنّه يعلن عن هيمنته وفحولته في المواقع التي يألف أنّها تغري بالتّعدّي، نتذكّر منها وصف ذي الرمّة في بائيته الكبرى للمعركة بين الثّور الوحشيّ وكلاب الصّيد، لقد كانت - مع الصيّاد -

---

(46) ابن وكيع : المنصف ج 1 ص 532 : تحقيق محمّد يوسف نجم - الكويت 984 .

تترصّده عند الماء، فكأنّ الأسد يعلن حمايته لمورده وتحدّيه لمن يفكّر في مشاركته، وكان من حسن تأليف الصّورة وتركيبها أن حدّد سلطانه بعلامات مائيّة مراعاة لوحدة النّسيج، فإذا زأرعلى بحيرة طبريّة تردّد صدى الزّئيرفي الأمواه البعيدة . ولقد غاب عن فطنة ابن وكيع، أو خبرته، أنّ الصّوت يسري فوق المياه ويسمع لآماد أبعد ممّا يمكنه لو أنّه يجتاز العمران والجبال .

ثمّ نتفحّص الأبيات الموسومة بأنّها تابعة لسابق من الشّعراء إلى المعنى أو اللّفظ أو الصّورة، وقد أحصينا للقاضي الجرجاني تسعة أبيات في القصيدة، وهي التي تحمل الأرقام : 3 ـ 10 ـ 18 ـ 20 ـ 24 ـ 30 ـ 34 ـ 39 ـ 43 .

وهنا تبدو الأبيات موزّعة على امتداد القصيدة بمسافات تكاد تكون متوازنة متساوية، فليس من الممكن القول أنّ الشّاعر كان يعوّل في بدايته على محفوظه ثمّ تحرّكت موهبته الإبداعيّة، أو القول بأنّه استنفد قوّاه في المطالع ثمّ راح يفتّش مقتنيات الذّاكرة ليعطي قصيدته امتدادا، فالقصيدة من (47) بيتا، والبيت رقم (24) هو منتصفها، ومن قبله أربعة أبيات، ومن بعده مثلها، بصرف النّظر عن صحّة الوصف بالسّرقة أو عدم صحّته . ويمكن أن نستخلص من تتبّع هذه الأبيات التّسعة كما جاءت عند القاضي :

1 ـ أنّ القاضي يحرص على ذكر الأبيات المتشابهة عند سابقي المتنبّي الكبيرين : البحتري وأبي تمّام، لشيوع التّهمة . فقد ذكر اسم البحتري خمس مرّات، وقد يكون له هو نفسه أكثر من بيت في المعنى ذاته، وذكر أبو تمّام مرّتين .

2 ـ يضيف القاضي من المعلومات ما يضعف وجه التّهمة فيما يتداوله النّقد من أمثلة جاهزة. فإذ يجمع الشّرّاح على أنّ بيت المتنبّي :

وأسمر ذي عشرين ترضاه واردا   ويرضاك في إيراده الخيل ساقيا

أخذه المتنبّي من عبد الله بن الطاهر، يبيّن القاضي أنّ هذا قد أخذه بدوره عن أصل سابق لموسى بن جابر الحنفي [47]. وإذ يجمع الشرّاح كذلك على أنّ المتنبّي أخذ قوله : " إذا كنت ترضى أن تعيش بذلّة " من بيت لعبد الرحمان بن دارة، فإنّ القاضي يضيف عبارة تلغي خصوصيّة المعنى إذ يقول : وهو كثير عن العرب [48]. وفي البيت " وللنّفس أخلاق ... " يذكر بيتا لعمرو بن الأهتم ثمّ يقول : " وأصله قول زهير [49] " ثمّ يذكر البحتري وأبا تمّام، ممّا يدل على أنّهما متأثّران في هذا شأنهما شأن المتنبّي .

3 - ويفتّ القاضي في تشتيت مزاعم السّوقة، فيأتي بالبيت ونظيره دون تعقيب، أو يحدد التّشابه بأنّه اللّفظ، أو يشير إلى مقدرة المتنبّي على نقل المعنى وتنويع الصوّر .

4 - ولكن الأبيات التّسعة المشار إليها سابقا لم تذكر في " الوساطة " بترتيبها في القصيدة، لقد أخذت أماكنها في الكتاب بدوافع التذكّر وحدها، وهذا قد أدّى دائما إلى اعتبار كلّ مثال حالة مفردة فلم ينظر إلى هذه الأبيات وما بينها من علاقة، ومن ثمّ لم ينظر إلى مدى إسهامها في بناء القصيدة، وهو ما يحرص عليه الباحثون في " التّناصّ "، الذي تدخل فيه السّرقات، أو ما عرف بهذا المسمّى عند القدماء .

---

(47) الوساطة : ص 228 .

(48) السّابق نفسه : ص 356 .

(49) السّابق نفسه : ص 365 .

أمّا أبو العلاء المعرّي الذي أطلق على ديوان أبي الطيب " معجز أحمد " فإنّه في تحليله لم يتطرّق إلى مصطلح السّرقة، ولم يصف بيتا في التّأثّر أو التّبعيّة، فيما عدا مثلا واحدا، من بيتين هما (3 ، 4) : " إذا كنت ترضى ـ ولا تستطيلن ... " فقال : ومثله لأبي العتاهية :

فصغ ما كنت حليت به سيفك خلخالا

فما تصنع بالسّيف إذا لم تك قتالا

ومثله لعبد الرحمان بن دارة :

فإن أنتم لم تأثروا بأخيكم	فكونوا بغايا للخلوق وللكحل
وبيعوا الردينيات بالخمر واقعدوا	على الذّلّ وابتاعوا المغازل بالنّبل [50]

لقد اكتفى أبو العلاء بمثال واحد، كما اكتفى بإطلاق صفة المثليّة التي تعني مطلق التّشابه، ولا تحكم بالإتّباع، والطّابع التّهكّمي السّاخر يسري في بيتي أبي العتاهيّة، كما في بيتي ابن دارة، وهنا ينفرد أبو الطّيب بجلال المعنى وجزالة الصّياغة .

ويقترب الواحدي من القاضي الجرجاني، كما يخالفه، يقاربه في النّتيجة ويخالفه في كشف المسالك، فقد أحصى ثمانيّة أبيات هي التي تحمل الأرقام : 11 ـ 14 ـ 18 ـ 20 ـ 29 ـ 30 ـ 34 ـ 39 .

ومن ثمّ يتّفق مع القاضي في خمسة أبيات فقط (18 ـ 20 ـ 30 ـ 34 ـ 39) ويهمل الأربعة الأخرى، ثمّ يضيف ثلاثة لم يكن القاضي نبّه إليها، وهي الأبيات (11 ـ 14 ـ 29) وفيما اتّفق فيه مع القاضي في مبدإ

---

(50) المعرّي : شرح ديوان أبي الطيب المتنبّي ـ ج 4 ، ص 18 ، 19 .

الأخذ يتّفق معه كذلك في المصدر، فذو الرمّة يذكر مع البيت (18) والبحتري مع البيت (20)، وفي البيت (30) يذكر بيتا لأبي تمّام بالإضافة إلى بيت البحتري السّابق ذكره عند القاضي، وفي البيت (34) يذكر آية قرآنيّة وبيتين ليزيد المهلّبي وبيتا لأبي تمّام، وبهذا جاوز - بكثير - ما نصّ عليه القاضي من قول نفيع الصفّار، ويكتفي بذكر بيت عبد الله بن طاهر في صفة السّيف (البيت 39) وقد زاد القاضي ذكر بيت لموسى بن جابر الحنفي . أمّا ما انفرد به الواحدي فقد أسنده : البيت (11) من البحتري، والبيت (14) من الخنساء، والبيت (29) من أبي نواس . وكذلك استخدم الواحدي هذه الصيّغ في تحديد العلاقة بين البيت السّابق واللاحق : " وهو منقول " مرّتين، " وهذا من قول البحتري " " وهذا من قول الطّائي "، وهي صيّغ تجزم بوجود التّأثّر، أمّا الصيّغ الأخرى فقد تشير إلى التّشابه العام حتى وإن وشت باحتمال الأخذ، كأن يقول : " كما قال الطّائي " - " كما قال البحتري " - " كما قال أبو نوّاس " على أنّه لم يحدّد ما يعنيه تحديدا علميّا قاطعا يرتقي بالعبارة إلى دقّة المصطلح [51] .

وإذ نصل إلى العكبري، الذي حرص على استيفاء أقوال سابقيه من الشرّاح، وتنظيم مراحل الشّرح بادئا بإعراب البيت، ثمّ شرح غريبه، ثمّ تبيّن معناه، فإنّه يتجاوز الثّلاثةالسّابقين في عدد الأبيات التي يناظرها بسوابق لها، ويتّفق ويخالف إذ يحدّد هذه الأبيات، وهي التي تحمل الأرقام : 9 - 11 - 14 - 15 - 18 - 19 - 20 - 21 - 30 - 39 .

وهكذا صعد العدد إلى الرّقم (10) وتكون المحصلة النّهائيّة أنّ الأبيات التي دارت حولها تصوّرات السّرقة واحتمالات التّأثّر كالآتي :

---

(51) الواحدي النّيسابوري : ديوان أبي الطيب المتنبّي ، ص 623 إلى آخر تحليله للقصيدة .

رقم البيت	نصّـه	النّاقد	المصدر
3	إذا كنت ترضى أن تعيش بذلّة..	الجرجاني المعرّي	عبد الرحمان بن /كثير من العرب/ أبوا العتاهيّة الرحمان بن دارة
9	إذا الجود لم يرزق خلاصا من الأذى	العكبري	القرآن الكريم
10	وللنّفس أخلاق تدلّ على الفتى...	الجرجاني	زهير/عمرو بن لأهتم /أبو تمّام/البحتري
11	أقل اشتياقا أيّها القلب ربّما...	الواحدي العكبري	البحتري البحتري
14	وجردا مددنا بين آذانها القنا...	الواحدي العكبري	الخنساء الخنساء
15	...نقشن به صدر البزاة حوافيا	العكبري	الرّاجز : ينقش في الصّخر صدور الزّرق
18	...كأنّ على الأعناق منها أفاعيا	الجرجاني الواحدي العكبري	ذو الرمّة ذو الرمّة ذو الرمّة
19	بعزم يسير الجسم في السّرج راكبا....	العكبري	أبو تمّام
20	..ومن قصد البحر استقلّ السّواقيا	الجرجاني الواحدي العكبري	البحتري البحتري البحتري
21	فجاءت بنا إنسان عين زمانه	ابن جنّي العكبري	ابن الرّومي ابن الرّومي
24	...فما يفعل القعلات إلاّ عذاريا	الجرجاني	أبو جويرية العبدي/ أبو تمّام/البحتري
29	...وقد جمع الرحمن فيك المعانيا	ابن جنّي الواحدي	أبو نوّاس أبو نوّاس
30	...فإنّك تعطي في نداك المعاليا	الجرجاني الواحدي العكبري	البحتري أبوا تمّام/البحتري البحتري

34	وما كنت ممّن أدرك الملك بالمنى...	الجرجاني الواحدي العكبري	نفيع بن الصفّار القرآن.أبو تمّام/يزيد بن المهلبي البحتري/يزيد المهلبي
39	وأسمر ذي عشرين ترضاه واردا	الجرجاني الواحدي العكبري	موسى بن جابر الحنفي/عبد الله بن طاهر عبد الله بن طاهر عبد الله بن طاهر
43	...فسيفك في كفّ تزيل التّساويا	الجرجاني	أبو تمّام/البحتري

فهذه ستة عشر بيتا ـ هي ثلث القصيدة ـ استدعت الشّبيه والنّظير، ورسمت شبكة علاقات بأشعار السّابقين، وكما يتّضح من قراءة الجدول السّابق فإنّ العدد ينمو مع كلّ محاولة شرح جديدة، حتّى أضاف العكبري ثلاثة أبيات لم يسبق صاحباه إليها ـ مع التّوقّف عن اعتماد ابن جنّي حيث لم نقرأه قراءة مستوفيّة مباشرة ـ وما نلاحظه أنّه مع التّوسّع في مبحث السّرقات فإنّ أساسه النّظري ظل غامضا أو يخضع للاجتهاد الخاص، برغم وضوح القاعدة الجماليّة، وهي أنّ السّبق في ذاته ليس فضيلة، وأنّ من يجيد صياغة المعنى وتصويره هو الأحقّ به وإن كان آخذا عن غيره، وكذلك لم يتطوّر الاهتمام بالبيت " المسروق " إلى استعراض الأبيات المسروقة في القصيدة الواحدة، لعلّ هذا أن يكشف لنا مستوى التّأثّر واتّجاهه وقيمته في صنع علاقات خاصّة، أو بعبارة أخرى ـ وضع هذه الأبيات " المسروقة " في معانيها أو كلماتها أو صوّرها ـ في سياقات جديدة وجسد جديد هو هذه القصيدة، ومدى قدرتها على اجتذاب المتلقّي إليها بذاتها كيّانا مستقلاّ لا يحيل على المصادر التي استجلبت هذه الأبيات منها، بل إنّها لتمحوها محوا وتخلقها من جديد .

5 ـ القـراءة الأخـرى

ونعنـي تلك القـراءة المتوسّعـة في التّأويل، التي تتجـاوز معنى المعنى ـ كمـا عنـاه ريتشـاردز ـ إلى احتمـال خـاص قـائم على ادّعاء قصـد المؤلّف، وتبنّي وجـهـة نظره " السـرّيّة " على أسـاس أنّ كلمـاته وإشـاراته وصـورة تحتمل المعنى القريب (أو معنى المعنى) كمـا تحتمـل المعنى البعيد المستخرج من قلب أو عكس هذا المعنى نفسـه . إنّنا لا نسـتطيع أن ننكر أو نسـتبعد ونقلّل من أهميّـة هذه القـراءة الأخـرى، فلعلّهـا كـانت إحـدى السّبل الفنيّة التي يتمكّن الشّـاعر القديم بها أن يغيّر (ولا نقول يجدّد) في صيغة الأداء السّـائد المستقر بقـوّة التّقليد الفنّي . لقـد كـتبت نسـيمـة الغيث (الزّمـيلة والصّديقة) بحثـا موجزا قيّمـا عن مراثي ليلى الأخـيليّة في حبيبهاتوبة بن الحميّر، وبيّنت كيف كسّرت هذه المراثي قاعدة أنّ الرّثاء هو مدح بصيغة الماضي، إذ كـانت مراثي الأخـيلية غـزلا حقيـقيّا وإن كان ممزوجـا بشعـور الفـقـد والحزن، وأقـول أيضـا إنّ الشّـعـر القـديم (الأمـوي) عـرف الغـزل الهجائي يكتبه الشّـاعر للتنديد بمعاويّة فيتغزّل بابنته، أو يهجو فيه الشّاعر العرجي قاضي المدينة فيتغزّل في أمّه، وقد سجن العرجي إلى أن مات، بهذه الفعلة . ونحبّ قبل أن نمضي في اكتشـاف هذه القـراءة الأخرى أن نوضّح بعض الجوانب :

أولا : أنّ بعض " الهفوات " الفنيّة التي تلصق بالقـصيدة موضوع هذه الدّراسـة هي مـاثلة في قصـائد أخـرى قـبلهـا، ولكنّـا أبرزت في سيّـاق مـدحـتـه الأولى لكافور، لأنّ الشّـاعـر انقلب من مـدح كـافور إلى هجـائه، فكأنّمـا أغـرى النقّاد بـأن يقـرؤوا مـدحـتـه في ضـوء هجـائه، بادّعـاء أنّ الهجاء هو الذي يصدر عن عـاطفة " داخليّة " حقـيـقية . ونشـير هنا إلى المطلع ـ أو الاسـتـهـلال ـ غـيـر اللاّئق " كفـى بك داء " ويمكن أن يلحق به القسم الأوّل من القـصيدة، وهو الذي وصف فيه معاناته الشّخـصيّة . وعن

البيتالمطلع يقول الحاتمي مخاطبا الشّاعر : " فإنّك افتتحت مدحه بما تفتتح به المراثي ... ومن سبيل الشّاعر ... أن يبتدئ قصيدته بما شاكل المعنى الذدي قصد له [52] " وبهذا يكون المطلع معيبا مرّتين : عدم مناسبته الفنّ المديح وما يستدعيه الموقف، وعدم تلاؤمه مع معاني القصيدة . أمّا عن حديث الشّاعر عن نفسه وإطالة هذا الحديث فقد نبّه محمود شاكر إلى سوابق فنيّة، في مدائح أخرى إذا افتتح المتنبّي مديح علي بن سيّار بمديح نفسه أولا، وبشعر فيه تهديد ووعيد ومطالبة ظاهرة [53]. بل إنّ محمود شاكر يدلّ على ظاهرة فنيّة، وهي أنّ المتنبّي قبل اتّصاله ببني حمدان كان إذا مدح بدأ بنفسه فذكرها ومجّدها وعظّمها، ثم يبدي آراءه في الدّنيا، ويكشف عن الثّورة القائمة في ضميره وقلبه، ثم ينذر ويوعد ويهدّد، فلمّا اتّصل ببني حمدان ترك هذا النّهج وأسبغ على بني حمدان ما كان يسبغ من قبل على نفسه من ثياب المجد [54]، فهل يمكن استصحاب هذه " الخاصيّة " لتفسير مراحل قصيدته الأولى بعد انفصاله عن سيف الدّولة ؟ ! وهناك ملاحظة أخرى لمحمود شاكر تؤسس لهذه القراءة الأخرى التي تمهّد للتعرّف عليها، وهي أنّ للمتنبّي سابقة في التّطرّف بالمدح حتّى يكون أو يكاد يكون هجاء، وذلك في مدح أبي الفضل، وقد بالغ بدرجة تنقل الكلام من معنى المدح إلى معنى الهجاء، بل يرى شاكر أنّ المتنبّي فعل هذا بكثير من ممدوحيه حاشا سيف الدّولة [55]. وخلاصة هذا أنّ " القراءة الأخرى " التي انتظرت لتبلغ

---

(52) الحاتمي : الرسالة الموضحة : ص 67.

(53) محمود محمّد شاكر : المتنبّي : ص 84 ومطلع المدحة المقصودة :

أقل فعالي ، بله أكثره مجد	وذا الجدّ فيه ، نلت أو لم أنل ،جدّ
سأطلب حقي بالقنا ومشايخ	كأنّهموا من طول ما التثموا مرد

(54) السّابق نفسه : ص 183.

(55) السّابق نفسه : ص 63 ، 72 .

اكتمالها الممكن نحو سبعة قرون ما كان ينبغي أن تعمد إلى هذه القصيدة وحدها، أو أن تقتصر على قراءة الكافوريات دون مدائحه الأخرى، بل دون سائر شعره الذي يمكن بالتّوسّع في التّأويل أن يتكشّف عن جوانب ودلالات لا تصل إليها القراءة المعجميّة، كما لا يصل إليها القارئ الذي يستبعد القصد، إلاّ أن يوسّع من أفق الاحتمالات، ويمضي مع التّأويل إلى ما لا نهاية متّخذا النّهج التّفكيكي خطوة لتحقيق هذه القراءة المتوسّعة .

ثانيا : أنّ هذه القراءة الأخرى بدأت بمثابة " انطباع خاص " أدركه ابن جنّي، ذلك حين ضحك مستهزئا بما يدلّ عليه المعنى الاحتمالي " لقد جعلته أبازنة " وقد ضحك المتنبّي ممّا يؤكّد موافقته على الاستنتاج من قوله : " لقد كنت أرجو أن أراك فأطرب " غير أنّ المعرّي - أقرب شرّاح القصيدة إلى عصر المتنبي، إذ لم يشر الجرجاني إلى احتمال الهجاء في المديح - يذكر حادثة الضّحك منسوبة إلى ابن جنّي أيضا، ولكن المثير كان من هذه القصيدة، وهو قوله : " وقد جمع الرّحمن فيك المعانيا " وعن ابن جنّي قال : " لمّا وصلت إلى هذا البيت ضحكت فضحك أيضا، وعرف غرضي وهو أنّه قصد به الهجاء [56] " ولا بأس من تكرار الضّحك ما دام هناك ما يستدعيه، وهو نوع من " التّلقّي " النّادر في حركة النّقد العربي، لأنّه يكشف عن حجم الفجوة بين المكتوب واحتمالات فهمه، وقد أفاد أبو العلاء من إشارات ابن جنّي في المرات الثّلاث (وهي الأبيات : 24 ، 26 ، 29) وقد أسند إلى ابن جنّي قوله عن قلب المديح إلى هجاء : " وهذا مذهبه في أكثر شعره لأنّه (المتنبّي) يطوي المديح على

(56) المعرّي : شرح ديوان أبي الطيب المتنبّي - ح 4 ص 27 .

هجاء حذقا منه بصنعة الشّعر وتداهيا في القول [57] " ويمضي محمّد يوسف نجم فينقل عن بعض شرّاح المتنبّي قوله لابن جنّي : " لو شئت لقبلت الكافوريات كلّها إلى الهجو [58]، ونضيف إلى كلّ هذه البوادر المبكّرة أنّ أهاجي المتنبّي في كافور أشارت إلى هذا الاحتمال نفسه، وسواء كان المتنبي قد قال العبارة الأخيرة المنسوبة إليه أو لم يقلها فإنّه فوّض للنّاقد - ابن جنّي - أن يقوم بالمهمّة مستقلاّ، وفي اقتباس سابق أنّ المتنبّي كان إذا سئل عن معنى في شعره أو إعراب دلّ على ابن جنّي وقال : عليكم بالشّيخ فسلوه، فإنّه يقول ما أردت وما لم أرد فإذا كانت العبارة الأولى تدلّ على سطوة بعض الشّعراء في توجيه النّقد والاقتراح على النّاقد، فإنّ العبارة الأخرى تعلن استقلال النّقد وموضوعيّته، كما تشير إلى أنّ نقد ابن جنّي لم يكن دائما يشيد أو يواري سلبيات شعر المتنبّي .

ثالثا : أنّ هذه القراءة الأخرى، التي أوعز بها ابن جنّي، ونبّه إليها شرّاح الدّيوان فلم يهملها أحد وإن اختلفت درجة المجاراة، هذه القراءة التّأويليّة المتوسّعة يمكن أن ندرجها تحت عنوان : التأويل المفرط Over interpretation ، وهذا المستوى من القراءة ليس ثمرة من ثمار الحداثة، وإن أثيرت قضاياه مع نشاط النّزعة التّفكيكيّة حين أعلن جاك دريدا مبدأه في التّفكيك وفلسفة التّفكيك معا، فعدم استقرار مجمل المعنى في الكتابة يؤدّي إلى إنكار اليقين المعرفي، ويقول بالمعاني السرّيّة المشفّرة في اللّغة، وبذلك يتحرّك بكثير من الحرّيّة بين قصد المؤلّف ما قبل النّصّ، وقصد العمل، وقصد القارئ . وهذا التّحرّك الثّلاثي الاتجاهات

---

(57) إحسان عبّاس : تاريخ النّقد الأدبي عند العرب : ص 282 - دار الأمانة . مؤسسة الرسالة ط. أولى : بيروت 1971.

(58) انظر مقدّمة المحقّق : محمّد يوسف نجم - لرسالة في قلب كافوريات المتنبّي من المديح إلى الهجاء - دار صادر. بيروت ط. ثانية 1993.

لا يتوقّف بالتّأويل عند نيّة الكاتب أو مقاصد المؤلف، كما يتجاوز ما سبق إليه ريتشاردز في " النّقد العملي " إذ مارس درجة من التّأويل ، وتقبّل جهد المتلقّي على أنّه الذي يرسم أفق الاحتمالات الممكنة، ولكنّه لابدّ أن يضع في الاعتبار " النّصّ " كموضوع جمالي مستقل ذاتي الغاية .

وفي ضوء ما ذكرناه (ثانيا) عن إيعاز المتنبّي بتوجيه التّأويل إلى قصد الهجاء في المديح، نتفهّم ما أثاره ستيفان كوليني - في مدخله عن التّأويل المحدود والتّأويل اللاّنهائي - من أنّ المؤلّف التّجريبي - في هذا النّهج التّأويلي - يحوز موضع امتياز كمؤول لنصّه، ولكن - والتّساؤل له - هل نتوقّع أن يزوّدنا هذا المؤلف، حتّى مع إضمار قصده لمحاولة كتابة عمل خاص - بحجر محك Touch stone التّأويل ؟ إنّ استيفان كوليني يرى استحالة هذا على المؤلّف لأنّ هذا المؤلّف التّجريبي هو في هذه الحالة - على الأقلّ - يبدو طارحا لادّعاء ما ، بكونه القارئ النّموذجي .

إنّ النّقد الحداثي - بوجه عام - لم يتحمّس بشدّة للتّأويل المفرط، حتى ظهرت التّفكيكيّة، أمّا القدر الذي وافق عليه امبراتو إيكو في محاضراته عن " التّأويل، والتّأويل المفرط " فهو ما يصدر عن " طبيعة النّصّ "، وأنّ " قصد العمل " متحكّم في التّنوّع اللاّمحدود من التّأويلات المطروحة من قبل القرّاء، وقد وافقه نقّاد على أساس أنّ تحديد نطاق التأويل المقبول بناء على قصد الكاتب ينهض على افتراض أنّ هذا الكاتب، وقبل أن يبدأ الكتابة، يفترض وبشكل واضح مسبق، حدود ما يضمره . أمّا جوناثان كلر، الذي رفض تماما تصدّي إكو للتّأويل المفرط، فإنّه يأبى أن يترك للنّصّ تحديد نطاق الأسئلة التي نسأله إيّاها، إذ يمكن دائما وجود أسئلة مثيرة حول ما لم يقله . ويحاول رورتي أن يوفّق بين جانب من تحفّظ إكو على التّأويل بلا حدود وجدارة البحث في كيفيّة عمل اللّغة أو كيفيّة عمل النّصوص، فهذه البحوث برغم مشروعيتها وجدارتها، لا يمكنها - كما يروي رورتي - أن تخبرنا بأيّ شيء عن طبيعة النّصوص أو

طبيعة القراءة، لأنّ كليهما لا يملك طبيعة [59].

هذه الجوانب الثلاثة نضعها في اعتبارنا ونحن نرصد بدايات وتطوّر هذه القراءة الأخرى، وقد رأينا بدايتها تولد بين المتنبّي وابن جنّي، أو المؤلّف والنّاقد، كما نرصد إشارات الشرّاح الذين توقّفنا عندهم إليها، دون أن تبلغ كما لها، فتتحوّل إلى رؤية خاصّة ترسل إشعاعها وتصبغ بألوانها كافّة المعاني في القصيدة .

لقد نبّه المعرّي إلى هذا الاحتمال الآخر، مفسحا أفق المعنى، في ثلاثة أبيات فقط - في هذه القصيدة، وإن اصطحبت الاعتبار نفسه - قصد الهجاء فيما ظاهره مدح - إلى قصائد أخرى، مستعينا أو مؤيّدا قراءته بما ذكره المتنبّي نفسه لاحقا بعد أن أسفر عن هجاء صريح، لمن مدحه من قبل بهجاء خفيّ أمّا الواحدي - الذي نعي على ابن جنّي تقصيره في إدراك المعاني - فإنّه استبعد تماما احتمال الهجاء، فلم يشر إليه في شرحه المسهب إشارة واحدة، فكأنّما هو من أهل " الظاهر " وما يعتقده الظّاهريّة من مجافاة التّأويل . وعلى هذا يدلّ شرحه لقول المتنبّي في إحدى هجائياته المباشرة لكافور :

ولولا فضول النّاس جئتك مادحا   بما كنت في سرّي به لك هاجيا

" فلولا " هذه أداة امتناع لامتناع، فالهجاء السّرّي في المديح العلني لم يحدث إذن، لهذه " اللّولا " التي تؤكّد أنّه لم يفعل حتّى لا يكشف فضول النّاس ما يسرّ فيما يعلن [60]. وفي سياق هذه القراءة الأخرى يتفوّق العكبري الذي أشار إلى احتمال الهجاء في المديح ستّ مرات

---

(59) اعتمدنا في هذه الفقرة على محاضرات امبرتو إكو الأربع عن " التّأويل والتّأويل المفرط " . والمدخل الذي كتبه استيفان كوليني . ترجمة ناصر الحلولني - الهيئة العامّة لقصور الثّقافة - مصر 1996 .

(60) الواحدي النّيسابوري : ديوان المتنبّي ح 4 ، ص 630 .

منسـوبة إلى أبـي الفـتح، ومن الطّريف أنّه أهمل أولى إشـارات المعـرّي المنسوبة إلى أبي الفتح من احتمال الهجاء في قوله :

ترفع عن عون المكارم قدره فما يفعل الفعلات إلاّ عذاريا

هذا البيت الذي شهّر به حسام زادة - كما سنرى - واعتبره المدخل الحتمي لقصد الهجاء في المديح، وكان العكبري أحقّ بالتّوقف عنده، والتّشكيك - على الأقل - فيه من حيث يهتم بالتّحليل اللّغوي، وتتبّع الغريب، وكان لابدّ أن تلفته هذه الصّيغة " الفَعْلات " هذا على الرّغم من أنّ معجم لسان العرب لا يحسم الفرق بين ما يدلّ على الكرم وما يدلّ على اللّؤم في صيغة " فعال " بكسر الفاء، ثمّ فتحها . إذ يروي أنّ قوله تعالى " وفعلت فعلتك التّي فعلت " بفتح الفاء في " فعلتك " تدلّ على المرّة ، دون انحياز المعى للخير أو للشرّ، ثمّ يذكر أنّ الفعال (بفتح الفاء) : الكرم، قاله اللّيث، أمّا ابن الأعرابي فقال أنّ الفعال (بفتح الفاء) فعل الواحد خاصّة في الخير والشرّ. قال الأزهري : وهذا هو الصّواب، ولا أدري لم قصر اللّيث الفعال (بفتح الفاء) على الحسن دون القبيح... وقال المبرد فَعْله (بفتح الفاء وسكون العين) حسنة أو قبيحة [61] . ومن ثمّ نرى أنّ هذا مسوغ مقبول لإمكان أن يلقي المتنبّي هذا البيت في وجه كافور، ولو كان له وجه واحد ما جسر عليه، فإذا كان فقه كافور للعربيّة محدودا فإنّ من حوله - وأوّلهم وزيره الأديب ابن خرداذبّة - ما كان ليسكت عن ذلك مع تسقّطه لأيّ خطإ محتمل يقع فيه الشّاعر تجاه أمير مصر والشّام، أو على الأقل : المدبّر لهما، حامي حماهما .

ولقد أضاف العكبري إلى البيتين اللذين شارك، أو وافق ابن جنّي، ثمّ المعرّي في احتمال الهجاء فيهما (البيتان رقم 26 ، 29) أربعة أبيات

(61) انظر : لسان العرب ، مادّة فعل .

أخرى تحمل الأرقام : 27 ، 30 ، 31 ، 35 مع الإشارة إلى ابن جنّي في كلّ الأبيات، وعبارته المأثورة :

26 ـ هذا البيت يتأوّل فيه الهجاء .

27 ـ هذا ما ينقلب هجاء .

29 ـ لمّا وصلت إلى هذا البيت ضحكت وضحك، وعرف غرضي.

30 ـ وهذا ممّا يمكن قلبه .

31 ـ هذا ظاهره... وباطنه أنّ من رآك على ما بك من النّقص...

35 ـ تعتقد في المعالي أضعاف ما يعتقده النّاس، فبحسب ذلك يكون طلبك لها ، وشحّك عليها .

هكذا تدرّجت درجة رفض المعنى الظّاهر، والتّأبّي على التّحليل اللّغوي المعجمي، لترتفع نبرة الشّكّ باحثة عن دليل الخلف، وعن التّوسّع في التّأويل، وعن الحال الدّالّة، لتصل المحاولة إلى القرن الحادي عشر الهجري، ويكتب حسام زادة الرّومي رسالته في قلب الكافوريات من المدح إلى الهجاء، مقدّما ـ في نقد القصيدة ـ أو في محاولة للتّأويل المفرط، الذي يضع في أساس اعتباراته قصد المؤلّف، ذلك القصد الذي يستمد رسائل إقناعه ممّا جاء بعده من انهيار حالة المصالحة بين الشّاعر المتنبّي وممدوحه كافور .

لقد كان عبد الرّحمن بن حسام الدّين المعروف بحسام زادة الرّومي (توفي عام 1081) صديقا للشيخ يوسف البديعي مؤلّف " الصّبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي " وقد توفي البديعي قبل صاحبه بعدّة سنوات، وفي كتاب البديعي محاولة للموضوعيّة، أو موازنة المزايا والعيوب، وفيما يتّصل بالقصيدة التي نعرض لها يضيف مصادر للسّرقة لم ينصّ عليها أهم

شرّاح الدّيوان الذين عرضنا لهم [62]، ولعلّ البديعي قد وجّه التّأويل المتوسّع وعلّل له تعليلا طريفا إذ قال : إنّ البيت إذا انفرد عن سياقه أمكن فهمه على الهجاء " وكثيرا ما يقصد المتنبّي هذا القسم في كافورياته [63] " .

فهل كان إلحاح ابن جنّي على قراءة قصد الهجاء فيما ظاهره المدح، وما تغري به هذه العبارة للشّيخ البديعي جليس حسام زادة الرّومي وراء محاولة هذا الأخير في قراءته التّأويليّة الشّاملة ؟

مهما يكن من أمر فقد بذل حسام زادة جهدا مذكورا من حيث تعقّب معاني المديح، وألفاظه، وصوره، على طول القصيدة، والقصائد، موقّقا بين الأهاجي المقنعة حين كان المتنبّي في سلطة كافور وحبيس إرادته، وأهاجيه الصّريحة بعد أن تمكّن من الهرب، وقد يبدي محمّد يوسف نجم ـ محقّق الرّسالة ـ تحفّظه، ويصف عمل حسام زادة بأنّه تطرّف إلى أبعد الحدود، ولكنّه لا ينكر عليه أنّ محاولته هذه ذات قيمة فنيّة (وربّما أخلاقيّة) في صالح المتنبّي إذ يعني شمول المحاولة " أنّ المتنبّي كان يظهر شيئا ويبطن شيئا آخر، وعن هذا المعنى الباطن يجب أن يبحث النّاقد... ومن وضع هذين الطّورين موضع المقارنة والمعارضة وجد " مفاتيح " الحلّ لدور التّعريض والإضمار، فكل ما قاله المتنبّي في الدّور

(62) يضيف البديعي بيتا لمنصور النّمري ، وآخر لعلي بن جبلة ، وثالث للعطوي ، وإلى جوار ابن دارة يذكر بيتا للنّاشئ الاكبر . انظر ص 195 ، 238 ، 2 ، 258 ، 259 والطّريف أنّه لم يذكر مطلع هذه القصيدة من بين ما أخذ على المتنبّي من ابتداءات معيبة . انظر : ص 299 ـ 313 وإن قال في مكان آخر (ص 113) إنّ هذا ممّا يتطيّر منه .

(63) الصّبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي : ص 119 .

الأوّل كشف عنه في الدّور الثّاني، إمّا بتبيان المقصود أو بنقضه [64] "

ونحن ـ مع هذا الضّرب من تفسير العمل الفنّي (القصيدة) في إشكاليّة تنقص قيمة المحاولة. فالوجه الإيجابي لها هو في هذه الحريّة التّأويليّة التي تتوسّع في المعاني إلى أقصى مدى، فتكشف عن طبقات من الدّلالة لم تستحضر في الشّروح من قبل، على الأقل في تشابكها واستمرارها بحيث تنتظم القصيدة كلّها في لون واحد ومستوى واحد، ويفترض أنّها على أسلوب واحد هو إيثار انتقاء الكلمات ذات الدّلالات المتعدّدة، إلى درجة التّعارض والتّضاد أحيانا ، فيكون ذكر " المسك " من قبيل تسميّة الشيء بضدّه، يعني سواده ونتنه، ويكون وصفه بالأدهم يعني أنّه يعدّه من البهائم، ووصفه باللّيث، يقصد به العنكبوت الذي يصيد الذّباب، لأنّه أسود أيضا ، ومن ثمّ يكون تنمية ما بدأه ابن جنّي في ذات الاتجاه مغامرة نقديّة لها وجه ولها خصوصيّة، وهذا تعقيب حسام زادة على البيت :

ترفّع عن عون المكارم قدره   فما يفعل الفَعْلات إلاّ عذاريا

" قال ابن جنّي : وهذا ممّا ينقلب هجاء، الظّاهر أنّه اعتبره من وجهة عدوله عن المعروف إلى المبتكر. والذي لاح لي فيه أنّه يعرض بكونه خصيا لا يقدر على الافتضاض مع كمال حرصه ، بقرينة ذكر العون والفعلات والعذارى، كلّها من قبيل مراعاة النّظير فتدلّ على ما قلته ؛ لأنّ الخصيان متّهمون بالسّحاق، ولا يتمّ لهم أمر إتمام الفحول، ولا تفعل عن لطف قصد من قوله : " الفعلات " لأنّه مستعمل في قبيح الأفعال، ولذلك قال فرعون حين أراد تعيير موسى عليه السّلام : " وفعلت فعلتك التي

(64) رسالة في قلب كافوريات المتنبّي ـ مقدّمة المحقّق : ص 9 .

فعلت [65] " . وفي هذا الاتّجاه يمضي ليضفي دلالة غير متوقّعة، تتّسم بالطّرافة، وتنتقل بالمعنى إلى مستوى الهزء في مقام الخضوع، كما يفعل في البيت :

أبا المسك ذا الوجه الذي كنت تائقا إليه ، وذا الوجه الذي كنت راجيا

لقد لاحظ المعرّي أنّ الإشارة هنا تحمل معنى الهزء ، لما يدلّ عليه حال وجه كافور، ويوافق حسام زاده على الاستعانة بشاهد الحال هذا ، فيرى أنّ أداة استفهام مضمرة (همزة) تفضي إلى المعنى الخفي ، كما تتحوّل الجملة من الخبريّة وما تعنيه من تقريرو إلى الإنشائية وما تعنيه من صيغة السؤال من استنكار ؛ فتكون : " ذا الوجه الذي كنت تائقا إليه " : أهذا الوجه الذي كنت تائقا إليه، أهذا هو الوقت الذي رجوت حضوره [66] ؟ ، وكذلك يستعين بالمصطلح البلاغي : " المشاكلة " أو " وحدة النّسج " في تأكيد التّلاعب بالكنية " أبي المسك " فقد ذكر الشّيء وأراد ضدّه هزءا " وجعل قرينته عدم التّناسب بين المصارعين [67] " إذ قال : وكلّ سحاب لا أخصّ الغواديا .

أمّا الوجه الآخر السّلبي، الذي ينتقص قيمة المحاولة، فإنّه يأتي من جانبين : الأوّل أنّه يخالف السّليقة العربيّة في استخدام المجاز، فهذا التّوسع في المجازات عند العرب لا يصدر عن فوضى أو مزاج خاص، إنّه شفرة، أو علامة متّفق عليها ، وقديما قيل أنّك إذا قلت : لقيت أسدا ، فقد أردت : رجلا شجاعا ، ولم تقصد البخر، الذي هو الرّائحة الكريهة التي عرف بها فم الأسد ، وهكذا الوردة ، التي تعني الجمال ،والغصن الرّشاقة ، والشّمس الصّفاء والوضوح... الخ . ومن هنا فإنّ " السّحاب " يعني

---

(65) السّابق نفسه : ص 45 .

(66) السّابق نفسه : ص 46 .

(67) السّابق نفسه : ص 47 .

الكرم ، إذ هو مصدر الماء الذي تخضرّ به الأرض ، ولكنّ حسام زادة يرى أنّ سحاب كافور - بصفة خاصّة - يكنى عن سواده [68] . الجانب الثّاني أنّ حسام زادة توسّع في الاستعانة بهجائيات المتنبّي لكافور، يستدلّ بها على إرادة الهجاء فيما ظاهره مدح ، وبالطّبع فإنّ المتوقّع - وقد توالت مدائح المتنبّي لكافور - أنّه بعد انقطاع الصّلة والهرب - قد وضع مدائحه وراح ينقضها ويعبث بمعنى المدح فيها ، وبهذا قدّم نموذجا طريفا يستحقّ دراسة خاصّة في " حرّية استخدام اللّغة المجازيّة، وتجديد الدّلالة أو توسيع آفاقها "، ولكن هذا الصّنيع الذي لجأ إليه حسام زادة ينتهي إلى نوع من التّوقّف، وينتقص من قيمة " النّصّ " في ذاته، وحقّه في قراءة مستقلّة، " أيقونيّة " أو " مغلقة " يتولّى فيها تفسير نفسه بنفسه، ويسعى الدّارس له إلى اكتشاف آلياته وقوانين وحداته في صنع جملته، وليس البحث عن هذه القوانين فيما كان قبله أو بعده من نصوص يفترض، أو يجب أن تكون، مستقلّة كذلك . وهكذا يشرح : " فقد تهب الجيش الذي جاء غازيا " بأنّ المتنبّي ناقصه بقوله (في قصيدة أخرى) : وهبت على مقدار كفّى زماننا [69] " . كما يشرح " القوافي " في قوله : " حياتي ونصحي والهوى والقوافيا " بأنّ المقصود بها ما في قوله : " تحت العجاج قوافيها مضمرة " فتكون القوافي هي القصائد الهجائيّة التي تضع المديح قناعا تختفي وراءه، لأنّ تمام الشّطر السّابق قوله عن هذه القوافي (القصائد) : " إذا تنوشدن لم يدخلن في أذن " .

ومهما يكن من أمر هذه القراءة الأخرى وما تثير من تطلّع إلى التّحرّر من سيطرة المعجم، والخضوع للظاهر الدّلالي، فإنّنا يمكن أن نستخلص ثلاثة أمور نعدّها أهم ملامح النّقد القديم :

(68) السّابق نفسه : ص 47 .

(69) السّابق نفسه : ص 19 .

1 ـ الحرص على موضوعيّة الشّرح والتّحليل والتّفسير، بالاستعانة، إلى حدّ الإسراف أحيانا بشرح الغريب، والإعراب، والتّصريف، وهذه الموضوعيّة لم تكن حاجزا دون حضور شخص الشّاعر، وحضور الآخر (الممدوح أو المهجو) بشخصه في مثل القصيدة التي دخلنا منها إلى الموضوع .

2 ـ التّوسّع في تعقّب الألفاظ ، والمعاني ، والصوّر، المتداولة في لغة الشّعر وانتقالها من شاعر إلى شاعر، مع تعقّب السّياقات التي تمّ تداولها فيها ، فيما عرف قديما بالسّرقات، وإذا كنّا لا نوافق على هذا الوصف، فإنّنا نقدّر الإيجابيات العظيمة التي أوصلنا إليها التّوسّع فيه، وما يمكن أن نصل إليه في قراءة أخرى لهذه السّرقات ، حيث نتعرّف على تاريخ استخدام بعض المجازات، والعبارات المسكوكة، والأمثال، ونعرف علاقة السياق بالمعنى . وما ظهر لنا الآن ـ وفي هذه القصيدة ـ أن تعقب السّرقات يجعل من القصيدة نقشا في زخرفة متراميّة، لا ندركها إلاّ في إطارها الموسّع، هو هذه الأصول التي اتّصل بها الشّاعر، وإن يكن هذا يحتاج إلى حذر ودراية .

3 ـ إنّ القراءة الأخرى التي بلغ بها حسام زادة أقصى ما أتيح لقصيدة عربيّة من حريّة الشّرح والتّفسير (باستثناء الشّعر الصّوفي) رسمت أفقا غير معهود، ووضعت نهجا مبتكرا أو توسّعت فيه، وهو أن نقرأ قصائد الشّاعر جملة ، ليفسّر بعضها بعضا ، ولنستخلص منها معجمه ومفاتيح فنّه وخصوصيّة أسلوبه .

سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان

حوليات الجامعة التونسية
عدد 42 / 1998 ص ص 193-240

أثر الهجاء في المهجوين من خلال نقائض جرير

أحمد الخصخوصي

من يجل النظر في النقائض سواء منها ما كان بين جرير والأخطل [1] أو ما كان بين جرير والفرزدق [2] يجد إلى جانب الأغراض المعروفة والمعاني المألوفة عددا معينا من الأبيات [3] وقد حملت

(1) نقائض جرير والأخطل
تأليف الإمام الشاعر الأديب الماهر أبي تمام تحقيق الأب أنطون صالحاني اليسوعي ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين - دار الكتب العلمية - بيروت 1922.

(2) كتاب النّقائض ، نقائض جرير والفرزدق تأليف أبي عبيدة معمر بن المثنى التميمي البصري . تحقيق المستشرق الأنقليزي بيفان ، طبعة بريل - لندن 1905 .

(3)

الأثـــــر	عدد الأبيات الجملي	عدد الأبيات الحاملة للمعنى المخصوص	النسبة المئوية
نقائض جرير والأخطل	884	17	1.92
نقائض جرير والفرزدق	3764	194	5.15
مجموع النقائض	4648	211	4.53

يبدو توزيع الأبيات الكمي طبيعيا إلى حدّ كبير باعتبار أنّ الالتحام في مجال القول بين جرير والأخطل لم يتجاوز سبعة عشر حولا تقريبا بينما لجّ الهجاء بين جرير والفرزدق وطل متّصلا حوالي أربعين سنة .

معنى مخصوصا وانصرفت انصرافا بيّنا إلى وصف أثر الهجاء في الخصوم .

ولئن كانت نسبة الأبيات المشار إليها تحوم حول نصف العشر من جملة الأبيات الماثلة في مدونة النّقائض ، فإنّه لا يمكن أن يستهان بمقدارها لأنّ بقيّة المادة موزعة على عدد من المعاني المختلفة كالوقوف على الأطلال والتّشبيب ووصف الرّحلة وتصوير الرّاحلة وما يتبع ذلك من معاني الهجاء ومظاهر الفخر من خلال استعراض عدد من أيّام العرب وجملة من الوقائع التّاريخيّة وما إلى ذلك ممّا يدعم وجه النّقائض بما هو ثنوّ أو يسند قفاها بما هو تمدّح وفخار .

وإذا طلب المرء شيئا من التّفصيل المقارن بين نصيب كل واحد من الشّعراء المتصاولين في مجال النّقائض المتقارعين في عالم القول الشّعري وجد أنّ نصيب جرير يفوق خصميه الرّئيسيين مجتمعين بل يفوق نصيب خصومه أجمعين [(4)] .

لهذا رأينا أن نقصر الحديث عليه ونحصره في مقاله لاسيّما وقد اشتهر بميله الفطري إلى المجادلة ونزوعه الطّبيعي إلى الخصام [(5)] باعتباره " جروهراش " [(6)] على حدّ ما وصفه به الحجّاج بن يوسف الثّقفي

---

(4)

الشّاعر	عدد الأبيات	النّسبة النوية
الأخطل	03	17,64
جرير	14	82,35
الفرزدق وغيره	58	29,74
جرير	137	70,26

(5) دائرة المعارف الإسلاميّة . الطبعة الثانية ، فصل جرير .

(6) أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 8 : 32 .

وبصفته ممّن يبدؤونه بالعدوان ثمّ لا يعفو [7] ولا ينزع عمّن بداه إلاّ وقد استوفى القصاص وشفى النّفس .

وإذا أراد المرء أن يحدّد للحوادث إطارها لم يخل الحال من أحد أمرين ، فإمّا أن يكون المكان حلبة سباق ومطاولة [8] وما إليها من معان كالمدى والمضمار والغاية والجري والعدو والمتان والمحاضرة والمجاراة أو المنزع والنّضال والمغالاة . وإمّا أن يكون المجال ساحة حرب بأسمائها المختلفة [9] ومعدّاتها المعلومة [10] .

على أنّ المكان ربّما ترامت أطرافه واتّسعت أرجاؤه فكان الطّبيعة المرسلة في أرحب آفاقها ومختلف أبعادها البرّيّة والبحريّة والجويّة ، وربّما تماهى الشّاعر مع بعض عناصرها قوّة وفتكا . فلا يكاد يخرج من إحدى صورها حتى يدخل في صورة أخرى غيرها في إطار عام يوحي بأجواء الوغى إذ يضطرم أواره وتتّقد ناره ، إنّها الحرب الفعليّة ، لكنّها حرب في عالم القول ، قول الهجاء على وجه التّحديد .

ولعلّه يحسن قبل تناول الحادثات الواقعة في هذا المجال أن نتطرّق إلى أطراف النّزاع من ناحيّة وإلى طبيعة العلاقة بينها من ناحيّة أخرى .

---

(7) ابن عبد ربّه ، العقد الفريد ، 3 : 182 .

(8) نلاحظ أنّ وزني المصادر المتواترة هما خاصّة فعال ومفاعلة ويدلاّن على معنى المشاركة في التنافس .

(9) منها القتال والحفاظ .

(10) نذكر منها السّهم والقوس والنّبل والمنجنيق والسّيف بأسمائه المختلفة .

أمّا أطراف النّزاع فطرفان متقابلان ، فرد مفرد [11] من جهة وجمع مجموع [12] من جهة ثانيّة .

وأمّا الاتّجاه فأحادي الجانب إذ تصدر الأفعال عن الشّاعر وتنطلق منه لتحلّ بالخصوم وتقع عليهم . فهو الفاعل رغم وحدته مثلما تدل على ذلك نسبة الأفعال المنسوبة إليه لاسيّما أنّها في مجملها تعبّر عن أحداث فيها أنصباء من الحركة الذّاتيّة والحوك والنّفاذ ، وهم المفعول بهم [13] رغم تعدّدهم وكثرتهم .

وإذا طلب المرء للأفعال تكملة ولمعانيها استيفاء عاد إلى سائر المشتقات يستعرضها ويستقرئ صيغها عسى أن يظفر منها بعناصر إضافيّة تزيد ما تقدّم وضوحا وثراء . ذلك أنّ المشتقّات مأخوذة من الأفعال قائمة مقامها عادة مع اختلاف في متّجهات المعاني وصيغ إجرائها .

وهنا أيضا ليس للخصوم نصيب يذكر في المصادر وأسماء الفاعل وأسماء التّفضيل والصّفات المشبّهة باسم الفاعل . أمّا حظّهم من صيغ المبالغة فمنعدم تمام الانعدام ، ولا يتبوّؤون الصّدارة إلاّ في أسماء

---

(11) هو الشّاعر الكليبي .

(12) هم الخصوم يسمّيهم بأسمائهم كالبعيث وابن البارقي والبلتع وابن الرّقاع فضلا عن خصميه الرّئيسيين وقد تتغيّر أعدادهم فهم أحيانا تسعة وأحيانا أخرى أربعون .

(13)

الطـــرف	عدد الأفعـال	النّسبة المئويّة
الشّاعـر	117	71,80 %
الخصـوم	31	28,20 %

المفعول [14] باعتبار أنّ الأفعال تقع عليهم لا مبادرة لهم فيها ولا مساهمة .

هكذا يبدو الشّاعر أبدا مهيمنا سيطرة ونفاذ أفعال ، يمكن تشبيهه في ما يحدثه بالإعصار الكاسح ، ما مرّ بشيء إلاّ أتى عليه وتركه خرابا بلقعا . يقول جرير | الكامل | :

وَلَقَدْ تَرَكْتُ مُجَاشِعًا وكَأَنَّهُمْ
فَقْعٌ بِمَدْرَجَةِ الخَمِيسِ الْجَحْفَلِ [15]

أمّا أفعال الخصوم فمجمل معانيها تلقّ وقبول وانكفاء وخمول وانقياد واستسلام وسلبيّة . ولا أدلّ على ذلك من أنّ أغلب ما يصدر عنهم مقاطع أصوات تتراوح بين الضغو والعواء والشّكوى والبكاء والصياح والرّجاء

---

(14)

المشتقات	العدد الجملي	نصيب الشّاعر	النّسبة	نصيب الخصوم	النّسبة
اسم الفاعل	14	10	71,42 %	4	28,54 %
اسم المفعول	6	0	0 %	6	100 %
الصفة المشبّهة باسم الفاعل	24	19	79,16 %	5	20,83 %
الصفة المشبّهة باسم المفعول	15	0	0 %	15	100 %
المصدر	54	51	94,44 %	3	5,55 %
صيغة المبالغة	10	10	100 %	0	%
اسم التفضيل	6	5	83,33 %	1	16,66 %

(15) نقائض جرير والفرزدق 224 .

بما هو انتظار في خوف وطمع [16] ، أقصى ما يفعله الواحد منهم اغتياب ينم عن عجز وجبن ، يقول جرير في إخزائه لخصمه المشاجعي [الوافر] :

لَقَدْ خَزِيَ الفَرَزْدَقُ فِي مَعَدٍّ
فَأمْسَى جَهْدُ نُهْزَتِهِ اغْتِيَابَا [17]

وممّا يلفت الانتباه عدم التّناسب بين كثرة الخصوم من ناحيّة وقلّة الأفعال من ناحيّة أخرى أو التّناسب العكسي بين الفرد المفرد وما يصدر عنه من أعمال كثيرة أعدادها مؤثرة أفعالها .

---

(16)

الأفعال المسندة إلى جميع الخصوم باعتبارهم فاعلين على المستوى النّحوي :

الحقل الدّلالي	عدد الأفعال	النّسبة المئرية
تلقي الأحداث والاستجابة لأفعال الشّاعر خضوعا وانقيادا واستسلاما	35	51,47 %
السقوط والخيبة	13	19,11
الكلال والعجز	03	4,41 %
الشّكوى بأنواعها	10	14,70 %
المطاولة والمناوشة	07	10,29
الجملة	68	100 %

(17) نقائض جرير والفرزدق ، 442 .

وقد عمد الشّاعر في معظم أبياته إلى حشد الصوّر المعبّرة لإبراز ثنائيات متقابلة [18] ائتلفت على اختلاف مجالاتها [19] في إظهار الموازين غير المتكافئة بين الطّرفين ، فهذا يجسّم القدرة والقوّة وذلك يجسّد الضّعف والعجز .

ذلك إضافة إلى أنّ العلاقة بين طرفي الخصام علاقة عمّوديّة ببعديها المادّي والمعنوي ، وتتمثّل في علوّ الأوّل وسفول الثّاني ، فالشّاعر هو السّامي عامّة يكون مثلا في مقام الأسود إذ يأخذ برأس الضبّ فيفرسه ويفتك به ، يقول جرير في ذلك [الطويل] :

أَلَمْ تَرَ أنَّ الضَّبَّ يَهْدِمُ جُحْرَهُ
وَتَرْأسُهُ بِاللَّيْلِ صُمُّ الأسَاوِدِ [20]

---

(18)

الثنائيات المتقابلة	من جهة الشّاعر	من جهة الخصوم	المجال
	الأساود الأشجع القرم الخنذيذ السّابق	الضبّ الحفات القرد الحاجر السّكيت	البرّ
	البازي الأجدل	الحباريات الخرب	الجوّ
	الحوت	القرد	البحر
	النّار الصّواعق أو الصّواقع	الفراش القرد	الطبيعة عامة

(19) المقصود بها مجالات البرّ والبحر والجوّ .

(20) نقائض جرير والفرزدق ، 1040 .

وقد يكون في وضع البازي إذ يقع على فريسته فيمزّقها كلّ ممزّق يقول الشّاعر في انصبابه على خصومه إذ يختطف الفرزدق ويصك البعيث [الكامل] :

إنّـي انْصَبَبْتُ مِنَ السَّمَاءِ عَلَيْكُمُ
حَتّى اخْتَطَفْتُكَ يَا فَرَزْدَقُ مِنْ عَلِ
مِنْ بَعْدِ صَكّتِيَ الْبَعِيثَ كَأَنَّهُ
خَرَبٌ تَنَفَّجَ من حَذَارِ الأَجْدَلِ [21]

فشاعرنا الكليبي هو الذي يعلو خصمه [22] بل يركبه بقوافيه كما يركب القعود [23] وقد يطحنه بكلكله [24] أو يطؤه دوسا [25] كما يداس الفقع إذ يرمز إلى الذلّ والمهانة .

وحتّى إذا حدث أن كانت العلاقة في مستواها المادّي أفقيّة ، فإنّها لا تكون كذلك في المستوى المعنوي باعتبار الغلب الحاصل من هذه الجهة والانقياد الواقع من تلك . فالشّاعر هو الحادي والخصوم هم المستوسقون المستجيبون . يقول جرير في سوقه إيّاهم [الكامل] :

---

(21) نقائض جرير والفرزدق ، 218 .

(22) وقد قرنوا حين جدّ الرّهان
بسّام إلى الأمد الأبعد

(23) رميت ابن ذي الكيرين حتّى تركته
قعود القوافي ذا عُلوب موقعا

(24) ضغا القرد لمّا مسّه الجهد واشتكى
بنو القين منّا حدّ ناب وكلكل

(25) ولقد تركت مجاشعا وكأنّهم
فقع بمدرجة الخميس الجحفل

هَـــلاَّ نَهَـاهُـمْ تِـسْعَــةٌ قَتَلْنُهُــــــمْ

أَوْ أَرْبَعُـونَ حَـدَوتُـهُـمْ فَـاسْتَجْمَعُـوا [26]

هكذا اتّضحت أطر الأحداث وظروفها وبرزت الأطراف المتقابلة وتحدّدت أوضاع الخصوم ومواقعهم وتجلّت موازين القوى ما خفّ منها وما ثقل .

وعند هذا الحدّ يحقّ للمرء أن يسأل : ماذا سيفعل الشّاعر بخصومه وما هو تأثير فعله فيهم ؟

وقبل الإجابة عن ذلك تجدر الإشارة إلى شيء ما انفكّ جرير يذكّر به سواء في سيرته أو في شعره ، فقد كان يقول : " أنا لا أبتدي ولكن أعتدي " [27] ، والاعتداء هنا بمعنى المجازاة [28] ، " يريد أنّه يسرف في القصاص " [29] وكأنّما يريد الشّاعر أن يقيم الدّليل على أنّه بريء لا يظلم النّاس [30] ولا يتعرّض لهم ولا يثنو على أحد إلاّ وهو في حالة دفاع شرعي يقول متسائلا تساؤل المستغرب من موقف المتاحين الذين لا ينقطعون عن التعرّض له رغم كلّ ما عرفوا عنه [الطويل] :

(26) نقائض جرير والفرزدق ، 966 .

(27) الجاحظ ، البيان والتّبيين ، 3 : 165 .

(28) مثل هذا المعنى ما جاء في قول الله تعالى : " فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم " سورة البقرة ، الآية 194 .

(29) ذلك شرح قول جرير عندما قال : " لست بمبتدئ ، ولكن معتد " (ابن عبد ربّه ، العقد الفريد ، 5 : 282) .

(30) لمّا دخل جرير على الحجّاج بن يوسف الثّقفيّ قال له الحجّاج : " إيه يا عدوّ الله ، علام تشتم النّاس وتظلمهم ؟ " فأجابه جرير بقوله : " جعلني الله فداء الأمير ، والله ما أظلمهم ولكنّهم يظلمونني فأنتصر ". (أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 8 : 19) .

أَلَمْ يَنْهَ عَنّي النّاسَ أنْ لَسْتُ ظَالِمًا
بَرِيئًا وأنّي للمُتَاحِينَ مُتِيحُ [31]

ولا يفوته أن يذكّر بأمر ثان يجعل ظلم النّاس إيّاه مضاعفا ، وهو أنّ الشّعراء لا يتألّبون عليه وكلّ واحد منهم في موقعه الخاص به بل يجتمعون عليه بالعشرات في حيز واحد إنشاء لقصيدة واحدة ينسبونها إلى أحدهم بعد إتمامها . يقول جرير في هذا المعنى : " والله ما يهجوني الأخطل وحده ، وإنّه ليهجوني معه خمسون شاعرا كلّهم عزيز ليس بدون الأخطل ، وذلك أنّه كان إذا أراد هجائي جمعهم على شراب ، فيقول هذا بيتا وهذا بيتا وينتحل هو القصيدة بعد أن يتمّموها " [32] .

ونجد لما وصفه جرير صدى في النّقائض إذ يقول الشّاعر في تكالب الخصوم عليه [الوافر] :

إذَا اجْتَمَعُوا عَلَيَّ فَخَلِّ عَنْهُمْ
وَعَنْ بَازٍ يَصُكُّ حُبَارَيَاتِ [33]

ولا يلبث أن ينطلق مقبلا على مشروعه الهجائي معلنا عن أداته التي يتوسّل بها والتي ليس لها مثيل ، فيقول مؤكّدا عزمه وتصميمه [الطويل] :

---

(31) نقائض جرير والفرزدق ، 505 .

(32) أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 8 : 11 .

(33) نقائض جرير والفرزدق ، 775 .

فَـإنّـي لَهَـاجِيهِمْ بِكُـلِّ غَـرِيبَـــةٍ

شَـرُودٍ إذَا السّـارِي بِلَيْـلٍ تَـرَنَّـمَــا [34]

وإذا كان ذلك هو المشروع الذي أقبل عليه الشّاعر وكانت تلك هي الوسيلة التي أعلن عنها ، فما هي المعاني التي أثارها وما هي السبل التي سلكها لأدائها ؟

حاولنا - في مسعى تمهيدي - أن نحصي الأفعال المنسوبة إلى الشاعر ونصنّفها حسب متّجهاتها العامّة ومعانيها الجملية [35] فألفينا ثلثها يدور حول الإصابات المختلفة التي يلحقها جرير بمنازعيه وما تتركه من آثار تختلف مواقعها ودرجاتها ، ووجدنا ثلثها الثاني يحوم حول معاني الدّفع بأنواعه من ناحيّة والعلوّ والإشراف والغلب من ناحيّة أخرى .

أمّا بقيّة المعاني - وهي مؤتلفة في الدّلالة على القوّة والاقتدار - فتنحصر في نقل الأعداء من حالة إلى حالة [36] وجمعهم وقرنهم في قران واحد أو سقيهم السّم أو صليهم بالنّار أو قتلهم .

---

(34) نقائض جرير والفرزدق ، 64 .

(35)

المعـــاني الجمليـــة	عدد الأفعـال	النسبـة المئويـة
الإصابات المختلفة وما نتركه من آثار	29	32,22 %
العلوّ والإشراف والغلب	18	20 %
الدّفع بأنواعه	09	10 %
النّقل من حالة إلى حالة	09	10 %
القتل والإرداء	09	10 %
جمع الخصوم وقرنهم	07	7,77 %
صلي الأعداء بالنّار	05	5,55 %
سقي المناوئين السّم	04	4,44 %
الجملـة	90	100 %

(36) وقد دلّت على هذا المعنى أفعال التّحويل المتواترة .

وفي المقابل أسندت إلى الخصوم أفعال أيضا ، لكن هذا الإسناد كاد ينحصر في المستوى النّحوي ، ذلك أنّ الأفعال في مجملها إمّا أن تدلّ على تلقّي الخصوم للأحداث واستجابتهم لها على سبيل الخضوع والاستسلام ، وإمّا أن تعني الكلال والعجز [37] والسّقوط والخيبة أو النّدم والشّكوى .

ولم تدلّ على معاني المجاراة والمناوشة إلاّ نسبة منها ضعيفة [39] ، إضافة إلى أنّ محاولات المطاولة تظهر في البدء ثمّ لا تلبث أن تنقطع ليعقبها رجاء الهوادة والصّلح [40] .

يمسك الشّاعر بزمام المبادرة فيبدأ بالهجوم على من يطاوله ، فإمّا أن يعضّه عند المجاراة وهو المرجم العذوم [41] وإمّا أن يضيّق عليه الخناق

---

(37) الأفعال المسندة إلى الخصوم :

المعاني الجملية	عدد الأفعال	النّسبة المئوية
تلقّي الأحداث والاستجابة للأفعال على سبيل الخضوع والاستسلام	35	51,47 %
الوقوع والخيبة	13	19,11 %
الشّكوى والنّدم	10	14,70 %
المجاراة والمنافسة في البدء	07	10,29 %
الكلال والعجز	03	4,41 %
الجملة	68	100 %

(38) وتدل على هذين المعنيين الأفعال المنفية خاصّة

(39) تقدّر هذه النّسبة بالعشر .

(40) رجا العبد صلحي بعدما وقعت به
صواعقها ثمّ استهلت غيومها
(نقائض جرير والفرزدق ، 122) .

(41) لعمري لقد جارى دعي مجاشع
عذوما على طول المجاراة مرجما
(نقائض جرير والفرزدق ، 64) .

فيشدّ عصاب الغمامة على أنفه [42] كما يفعل بالنّاقة عندما يريدون أن يقطعوا شمّها ويعطفوها على غير ولدها .

أمّا إذا كان المناوئون بعيدين من الشّاعر فإنّه يرميهم ، يقول جرير ذاكرا ما جرى لمجاشع على سبيل الرّدع منبّها قبيلة تيم لأنّ عمر بن لجإ كان يعين الفرزدق عليه [الطويل] :

أَلَمْ تَرَ تَيْمٌ كَيْفَ يَرْمِي مُجَاشِعًا
شَدِيدُ حِبَالِ المَنْجَنِيقَيْنِ مِقْذَفُ [43]

وما هي إلاّ أن يصيب عند الرّمي غرضه فيقعده بعد قيام ويترك في ظهره وجنبيه آثار دَبَرٍ لا تزول ، يقول جرير في خصمه الألدّ من بني مجاشع [الطويل] :

رَمَيْتُ ابْنَ ذِي الكِيرَيْنِ حَتَّى تَرَكْتُهُ
قَعُودَ القَوَافِي ذَا عُلُوبٍ مُوَقَّعَا [44]

ولم تكن آثار الهجومات المتواليّة لتقتصر على ما تقدّم ، بل هي أكثر تعدّدا وتنوّعا ، فأديم الخصم مخرّق خروقا

(42) إذا لاقى بنو وقبان غمّا
شدّت على أنوفهم العصابا
(نقائض جرير والفرزدق ، 444) .
(43) نقائض جرير والفرزدق ، 494 .
(44) نقائض جرير والفرزدق . 826 .

لا يرجى شفاؤها [45] وجلد حاجبيه موسوم وسوما بيّنة لا تخفى [46].

أمّا الدّماء فمتقاطرة [47] وذلك طبيعي جدّا بالنّظر إلى الأعجاز الجريحة [48] والآذان المقطّعة والأنوف المجدّعة [49] والعيون المفقّاة [50]

---

(45) ولقد قسمت لذي الرّقاع هديّة
وتركت فيه وهيّة لا ترفع
(نقائض جرير والفرزدق ، 967) .

(46) لقدد سرّني لحبّ القوافي بأنفه
وعلّب جلد الحاجبين وسومها
لقد لاح وسم من غواش كأنّها
الثّريّا تجلّت من نجوم غيومها
(نقائض جرير والفرزدق ، 122) .

(47) وعاو عوى من غير شيء رميته
بقارعة أنفاذها تقطر الدّما
(نقائض جرير والفرزدق ، 63) .

(48) مددت له الغايات حتّى نخسته
جريح الدّنابا فاتي السنّ مقطعا
(نقائض جرير والفرزدق ، 826) .

(49) لمّا وضعت على الفرزدق ميسمى
وضغا البعيث جدعت أنف الأخطل
(نقائض جرير والفرزدق ، 213) .

(50) وفقّأت عيني غالب عند كيره
وأقلعت عن أنف الفرزدق أجدعا
(نقائض جرير والفرزدق ، 826) .

والأفئدة المصابة [51] والعظام المكسورة التي لا يرجى جبورها [52] والأبدان المختلجة من ذهاب الأيدي أو الأرجل [53] .

إلى هذا الحدّ تبدو أعمال الشّاعر من خلال اللّوحات المعروضة أشبه ما تكون بمظاهر التّنكيل إذ تمزّق الأجسام كلّ ممزّق ويمثّل بها شرّ تمثيل .

على أنّ ما يزيد هجوماته وقعا وحملاته هولا أنّها تستهدف مواطن دقيقة حسّاسة لا ماديّا فحسب بل معنويا خاصّة .

فهو لا يكتفي بسوق مناوئيه ولا يقنع بزجرهم ونخسهم بل يسلبهم أساس الفحولة التي يعتدّ بها المعتدّ وقوام الرّجولة التي يفتخر بها المفتخر ، وذلك بتخصيتهم وجعلهم طائعين أذلاّء شاكين .

يقول جرير في فعله بهم وما آلت إليه أحوالهم رغم كثرة أعدادهم [الكامل] :

خَصَّيْتُ بَعْضَهُمُ وَبَعْضٌ جُدِّعُـــوا
فَشَكَا الهَوَانَ إِلَى الخَصِيِّ الأَجْدَعُ [54]

---

(51) فمنهم رمّى قد أصيب فؤاده
وآخر لاقى صكّة فمرنّح
(نقائض جرير والفرزدق ، 505) .

(52) إذا وطئتك يا أخيطل وطأة
لم يرج عظمك بعدهن جبورا
(نقائض جرير والفرزدق ، 125) .

(53) وما مارست من ذي ذباب شكيمتي
فيفلت فوت الموت إلاّ على خبل
(نقائض جرير والفرزدق ، 165) .

---

(54) نقائض جرير والفرزدق ، 966 .

ثمّ إنّه ـ فضلا عن ذلك يتّجه إلى المواطن ذات الرّمز يتجوّدها أغراضا دقيقة لمياسمه ، فلا يقع غالبا إلاّ على الأنوف يحتزّها ويجتدعها باعتبارها رمز الإباء والأنفة والكبرياء .

وما هي إلاّ أن يتخيّر الجبين هدفا نفيسا لقوارعه القاتلة بصفته عنوان العزّة والشّرف . يقول في ذلك متحدّثا عن الفرزدق موضّحا موضع الجبين توضيحا دقيقا [الطويل] :

تَعَرَّضَ حَتَّى أُثْبِتَتْ بَيْنَ خَطْمِهِ
وَبَيْنَ مَخَطِّ الحَاجِبَيْنِ القَوَارِعُ [55]

على أنّ عمليات الوسم تؤدّي أيضا مثل تلك المعاني ، فالوسم في أصله أمارة من أمارات الملكيّة وعلامة من علامات التّبعيّة باعتبار أنّ الموسوم ـ سواء كان بهيمة من الأنعام أو قينا من القيون ـ لا يتصرّف في شيء ولا يملك لنفسه اختيارا أو حريّة أو إرادة .

ولقد ردّد جرير مثل هذه المعاني في غير ما موضع من النّقائض ، ومنها قوله في قبيلتي تغلب ومشاجع [الكامل] :

عَمْدًا حَزَزْتُ أُنُوفَ تَغْلِبَ مِثْلَ مَا
حَزَّ المُوَاسِمُ آنُفَ الأقْيَانِ
ولَقَدْ وَسَمْتُ مُجَاشِعًا وَلِتَغْلِبِ
عِنْدِي مُحَاضَرَةٌ وَطُولُ هَوَانِ [56]

(55) نقائض جرير والفرزدق ، 690 .
(56) نقائض جرير والفرزدق ، 900 .

والشّـاعـر إذ يفـعل ذلك بشـانئيـه لا يتناولـهم فـرادى بل غـالبا مـا يقرنهم فيربطهم بحبل شديد الفتل حتى يسلبهم حريّة الحركة . يقول في شـاعـري مجاشع وقد جنب الأوّل وأعلن الثّاني عن ضعفه واسترخائه وعجزه [الكامل] :

أمْسَى الْفَرَزْدَقُ لِلْبَعِيثِ جَنِيبَةً

كَابْنِ اللَّبُونِ قَرِينَةَ الْمُشْتَالِ (57)

وقد يشدهما برباط معنوي فيجعل البعيث امرأة له ويتزوّج عليه الفرزدق ولا يطلقه بل بجزئه وهو فرد ويجزئ ضرّته أيضا (58) على أنّ الحيز الذي يجمعهم فيه قد يتّسع فيمتد على عدد من أبيات القصيدة الواحدة كقوله في أربعة شعراء وهم الأخطل والفرزدق وسراقة والبعيث [الوافر] :

قَتَلْتُ التَّغْلِبِيَّ وَطَاحَ قِرْدٌ

هَوَى بَيْنَ الْحَوَالِقِ وَالْحَوَامِي

وَلاِبْنِ الْبَارِقِيِّ قَدَرْتُ حَتْفًا

وَأَقْصَدْتُ الْبَعِيثَ بِسَهْمِ رَامِ (59)

وقد يضيق الحيز فينحصر في بيت واحد يجمع فيه الأخطل والفرزدق والبعيث وعمر بن لجإ [الكامل] :

---

(57) نقائض جرير والفرزدق ، 297 .

(58) نكحت على البعيث ولم أطلّق

فأجزات التفرّد والضّرارا

(نقائض جرير والفرزدق ، 252) .

(59) نقائض جرير والفرزدق ، 1015 .

وَعَلِقْتَ فِي قَرْنِ الثَّلاَثَةِ رَابِعاً

مِثْلَ الْبِكَارِ ذَرَقْنَ فِي الأَقْرَانِ [60]

وربّما صاغ المعنى صياغة أخرى فتحدث عن ناره المتّقدة التي تسفع الوجوه فقال [الكامل] :

ذَاقَ الْفَرَزْدَقُ وَالأُخَيْطِلُ حَرَّهَا

وَالْبَارِقِيُّ وَذَاقَ مِنْهَا الْبَلْتَعُ [61]

ولا غرابة في ما تقدّم ، فقد اعتاد جرير ألا يقنع بالثنوّ على شاعر واحد ، وفي ذلك استجابة لمعطى تاريخي موضوعي وهو أنّ عددا كبيرا من الشّعراء تعرّضوا له وتعلّقوا به واجتمعوا عليه في حركة تناصر [62] أشبه ما تكون بالتألّب الشّرس ، وفي ما تقدّم أيضا استجابة لحيلة فنيّة باعتبار أنّ المقارعة تبدو غير متكافئة من جهة العدد ، ذلك ما يشهد له بالقدرة والقيمة والتّفوّق ، فهو غرض للشعراء عزيز يودّون أن يحتكّوا به ويرغبون في أن تقترن باسمه أسماؤهم ، لذلك تراه يفتن في استثارة الصوّر وتعديد الأوضاع التي يظهر فيها خصومه مقرّنين مغلولين وهو يسومهم ألوان العذاب ويسلّط عليهم عنفه

(60) نقائض جرير والأخطل ، 206 .

(61) نقائض جرير والفرزدق ، 966 .

(62) تعرّضت من دون الفرزدق محلبا

فما كنت منصورا ولا عالي الكعب

(نقائض جرير والأخطل ، 144) .

دفعا وجذبا [63] ونخسا [64] وصكّا [65] واختطافا [66] وإلقاء [67] ووطئا [68] وزجرا [69] وتهديدا بالاغتصاب [70] والنّفي .

وهو أثناء كل ذلك شديد الحؤولة كثير التصرّف يقتبس من أشكال الطبيعة أشكالا وينتحل من أدوارها أدوارا ، هو في البيداء الجمل الصّائل

---

(63) إذا أنا جاذبت القرين تمرّست
حبالي ورخّى من علابيه جذبي
والقرين هو الجمل يقرن بآخر في حبل ، ويفعل هذا بالفحلين إذا تصاولا وليذلّ أحدهما .
(نقائض جرير والأخطل ، 114) .

(64) مددت له الغايات حتى نخسته
وأقلعت عن أنف الفرزدق أجدعا
(نقائض جرير والفرزدق ، 826) .

(65) إذا ما هوى من صكّة وقعت به
أظلت حوامي صكة يستديمها
(نقائض جرير والفرزدق ، 121) .

(66) ضغا قردكم لمّا اختطفت فؤاده
ولابن وثيل كان خدّك أضرعا
(نقائض جرير والفرزدق ، 826) .

(67) تغمّده أذيّ بحر فغمّه
وألقاه في في الحوت فالحوت آكله
(نقائض جرير والفرزدق ، 651) .

(68) وإذا وطئتك يا أخطيل وطأة
لم يرج عظمك بعدهنّ جبورا
(نقائض جرير والأخطل ، 125) .

(69) هذا تقدّمنا وزجري مالكا
لا يردينّك حين قينك مال
(نقائض جرير والفرزدق ، 296) .

(70) فلولا الغرّ من سلفي كلاب
وكعب لاغتصبتكم اغتصابا
(نقائض جرير والفرزدق ، 446) .

يعضّ بنابه ويطحن بكلكله [71] وبالهضبة الحيّة الشّجاع [72] في فرط جلده وحدّة نفسه وشدّة إقدامه وسوء سمه ، يعضّ مبارزه فيقضي عليه [73] وفي الغابة هزبر حارد هريت [74] لا يبالي بالذي يبرز له . وهو في البحر أمواج عاتيّة وأواذ رابية تغم المقتربين منها وتغمرهم [75] وفي الجوّ طائر كاسر جناحيه ينصبّ على طرائده انصبابا [76] وفي السّماء كائن لا يرى شخصه لكنّه يقذف بالشّهب ويرسل بالصّواعق [77] .

---

(71) ضغا القرد لمّا مسّه الجهد واشتكى
بنو القين منّا حدّ ناب وكلكل
(نقائض جرير والفرزدق ، 708) .

(72) بني القين لاقيتم شجاعا بهضبة
ربيت حبال تتّقيه الأشاجع
(نقائض جرير والفرزدق ، 687) .

(73) أيفايشون وقد رأوا حفّتهم
قد عضّه فقضى عليه الأشجع
(نقائص جرير والفرزدق ، 968) .

(74) عشيّة لاقى قرد مجاشع
هريتا إبا شبلين في الغيل قسورا
(نقائض جرير والفرزدق ، 997) .

(75) علتك أواذي من البحر فاقتبض
بكفّيك فانظر أيّ لجيه تقدح
(نقائض جرير والفرزدق ، 506) .

(76) ألم ترني صببت على عبيد
وقد فارت أباجله فشابا
(نقائض جرير والفرزدق ،) .

(77) رجا العبد صلحي بعدما وقعت به
صواعقها ثمّ استهلّت غيومها
(نقائض جرير والفرزدق ، 122) .

على أنّ الشّاعر يأخذ - ابتداء من هذا المستوى - في الإقلاع عن الأوصاف الماديّة والصوّر الحسيّة التي تجسّم المعاني وتقرّب المفاهيم ، وبدأ في الارتفاع عنها إلى مدارات أخرى فيها ومضات من إلماع وإشارات من تلميح ونبذ من ترميز بما يضفي على بعض المواطن في المدوّنة أجواء من الإيحاء الشّعري .

وإذا كان جرير - في ما سبق - يسلب مناوشيه كرامتهم أو شرفهم أو حرّيّتهم فإنّه الآن يجرّدهم من إنسانيّتهم تجريدا إذ ينزل بهم من منزلة الإنسان إلى دركة الحيوان فيمسخ صوّرهم ويقبّح أشكالهم .

ولئن اعتاد - في سائر ديوانه - أن يجعل من الأخطل خنزيرا مؤصلا أبا وأمّا [78] فإنّه استعار للفرزدق مسلاخ قرد [79] .

فالأخطل - بصفته خنزيرا في نظر جرير - سيء المنظر عامّة وخاصّة . ذلك أنّ المادة التي اشتق منها هذا الإسم تدلّ في أصل معناها على الغلظ [80] .

ثمّ إنّ الخنزير " مأخوذ من الخزر لأنّ ذلك لازم له " [81] ، ولئن اختلف اللغويون في وصف الخزر وتحديد نوعه على وجه الدقّة ، فإنّهم

---

(78) يقول جرير في الأخطل وأمّه :

لقحت لأشهب بالكناسة داجن
خنزيرة فتوالدا خنزيرا

(ديوان جرير ، 293) .

(79) أخرج الشّاعر الفرزدق في صورة القرد وهيئته في عدد من الأبيات (انظر نقائض جرير والفرزدق ، 997,967,826,708,690,651,598,251) .

(80) لسان العرب ، مادّة خنزر .

(81) لسان العرب ، مادة خزر .

أجمعوا على أنّه عيب من العيوب اللاّحقة بالعيون [82] ، وجاء في تعريف الخزرة أنّها " انقلاب الحدقة نحو اللاحظ وهو أقبح الحول " [83] ولم يكن الشّاعر - في سائر قصائده - يفرّق بين الخنزير بصفته ذاتا والخزر باعتباره سمة مميّزة له . فالذّات الكلّية [84] والصفة الجزئية [85] كلاهما يرمز إلى الأخطل خاصّة وإلى تغلب عامّة .

والخنزير - علاوة على قبح شكله في مجمله ومفصّلة - معروف بجفائه ووحشيّته وقذراته وبهيميته .

وهو يرمز - بصورة غير مباشرة - إلى النّصارى لأنّهم يحلّونه طعاما ويستطيبونه مأكلا رغم أنّه يعظّم الأجواف [86] ويشين هيئات الأبدان .

---

(82) جاء في تعريف الخزر أنّه " كسر العين بصرها خلقة ، وقيل هو ضيّق العين وصغرها ، وقيل هو النّظر الذي كأنّه في أحد الشّقّين ، وقيل هو أن يفتح عينه ويغمضها ، وقيل الخزر هو حول إحدى العينين " (لسان العرب ، مادة خزر) .

(83) لسان العرب ، مادة خزر .

(84) إنّ الأخيطل خنزير أطاف به
إحدى الدواهي التي تخشى وتنتظر
(ديوان جرير ، 260) .

(85) يا خزر تغلب إنّ اللّؤم خالفكم
مادام في ماردين الزيت يعتصر
(ديوان جرير ، 263) .

(86) من كلّ مخضرّة الأنيلب قعرها
لحم الخنازير يجري فوقه السكّر
(ديوان جرير ، 262) .

وهو - في نظر جرير المعروف في الإسلام بتدينه وعفّته [87] - دنس مخبّث ورجس مرجوس [88] باعتباره من المحرّمات في الإسلام [89] .

يقول الشّاعر في نقيضة من نقائضه التي هجا بها الأخطل [الطويل] :

تَعَذَّرْتَ يَا خِنْزِيرَ تَغْلِبَ بَعْدَمَا
عَلِقْتَ بِحَبْلٍ ذِي مُعَاسَرَةٍ صَعْبِ [90]

ويكفي أن يقول جرير مثل ذلك حتى تنطلق مثل تلك المعاني الصّواحب من مكامنها المختلفة وتعلق - على نحو وآخر - بالأخطل وقومه دونما حاجة إلى تقريريقرّره الشّاعر أو تصريح يصرّح به .

أمّا إذا التفت إلى ابن عمومته اللدود ، فإنّه يجرّده كذلك من آدميته وينتزع منه صورته البشريّة ويوقعه في الحضيض ويضعه في دركة البهيمة العجماء ويحلّه محلّها في أوصافها وأعمالها ، لكنّه ينتقي له من أشكال الحيوانات ما يعتبره أعلق بشخصيته وأنسب لسيرته ، فإذا الفرزدق قرد من القرود .

فالقرد - بالنّظر إلى شيء من هيئته وبعض من حركاته - يبدو في محاكاته لغيره واتّباعه لسواه وعدم جديّته وكأنّه مضحكة من المضاحك لاسيّما حين يقلّد ويترمّز .

---

(87) قال فيه أبو عبيدة " وكان ديّنا عفيفا "
(أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 8 : 7) .

(88) سورة الأنعام ، الآية 145 .

(89) سورة البقرة ، الآية 173 ، سورة المائدة ، الآية 3 ، سورة النّحل ، الآية 115 .

(90) نقائض جرير والأخطل ، 113 .

ثمّ إنّه من ناحيّة ثانيّة خبيث نجس ، يضرب به المثل في الزّنا ويقال : " أزنى من قرد " [91] ويبدو أنّ هذه الصّفة الغالبة هي التي كانت حاسمة في اختيار جرير لهذا الحيوان الرّمز حتى يتّجه الإيماء إلى الفرزدق ويتيسّر التّعريض به دونما حاجة إلى نعته مباشرة بالفسوق [92] والفجور [93] وما إليهما من دبيب باللّيل [94] وتردّد على ديّار الريبة [95] . وقد أبان جرير في بيت من أبيات ديوانه عن الصّلة الوثيقة بين القرد والزّنا إذ قرن ذلك الفعل بمن سمّاه شيخ القرود إبرازا لتلازمهما فقال [الوافر] :

أَوَى شَيْخُ الْقُرُودِ مَعَ الزَّوَانِي

لِيَخْتَارَ الْحَرَامَ عَلَى الْحَلاَلِ [96]

---

(91) الميداني ، (معجم) مجمع الأمثال ، 304 .
(وانظر تاج العروس ولسان العرب ، مادة قرد) .
وقال أيضا : " أزنى من هجرس " وقالوا : هو القرد (الميداني (معجم) مجمع الأمثال ، 305) .

(92) لقد ولدت أمّ الفرزدق فاسقا
وجاءت بوزواز قصير القوائم
(ديوان جرير ، 558) .

(93) لقد ولدت أمّ الفرزدق فاجرا
وجاءت بوزواز قصير القوائم
(ديوان جرير ، 559) .

(94) إنّ الفرزدق أخزته مثاليه
عبد النّهار وزاني اللّيل دبّاب
(ديوان جرير ، 45) .

(95) وفي خور أعين بتّ تزنى
وتمهر ما كدحت من السؤال
(ديوان جرير ، 428 ،انظر الصفحات : 403،376،271،195) .

(96) ديوان جرير ، 428 .

وممّا ساعد جريرا على ذلك الرّبط أنّ الفرزدق لم يكن معروفا بالعفة [97] حتى وقر في أذهان النّاس جميعهم أسويائهم وموسوسيهم [98] أنّ سيرته مشوبة بتلك الشّائبة ، فما كان من جرير إلاّ أن استغلّ هذا المعطى وأفاض في عرضه وافتن في

(97) انظر مثلا خبره مع النّسوة المستنقعات في الماء (أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني 21 : 342 - 346) ، وانظر قصّته مع المراة الشّريفة وزوجته النّوار (أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني: 21: 362 - 363) وانظر احتياله على قابلة (أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني. 21 : 365) .
وقد شاءت بعض الأخبار أن تجعله يعترف بشهواته .
(أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني : 8 : 16) .

(98) جاء في خبر الفرزدق والجرنفش السدوسي وهو مذكور من بين المجانين والموسوسين والنّوكي ما يلي " وأمّا جرنفش فإنّه لما خلع الفرزدق لجام بغلته وأدنى رأسها من الماء ، قال له جرنفش : نحّ بغلتك ، حلق اللّه ساقيك . قال : ولم عافاك اللّه ؟ قال : لأنّك كذوب الحنجرة زاني الكمرة .
قال أبو الحسن : وبلغني أنّ الفرزدق لما أن قال الجرنفش ما قال نادى : يا بني سدوس ، فلما اجتمعوا إليه قال : سوّدوا الجرنفش عليكم فإنّي لم أر فيكم أعقل منه " .
(الجاحظ ، البيان والتّبيين ، 2 : 230) .

تصـويره [99] ومن جـهـة أخـرى ، يقـرن القـرد في عـدد من المواطن بالقمـاءة والمهانة وحطّة القدر . يقـول ابن جنّي في معرض إعرابه لعبارة " خاسئين " التي وردت في آيتين [100] من الآيات القـرآنية : " ألا ترى أنّ القرد لذلّه وصغاره خاسيء أبدا [101] .

فهـو - في مـا يرى - ذليل صـغـير القـدر خـاسئ ، و" الخاسئ من الكـلاب والخـنـازيـر والشيـاطـين البـعـيـد الذي لا يتـرك أن يدنو من

(99)

ومـا كـان جـار للفرزدق مسلـم
ليـأمن قـودا ليـلـه غيـر نـائـم
يـوصّـل حـبـليـه إذا جنّ ليـلـه
ليرقـى إلـى جـاراتـه بـالسـلالـم
أتيـت حـدود اللّـه مـذ أنـت يـافـع
وشبـت فـمـا ينهـاك شيـب اللهـازم
تـتبّع فـي المـاخـور كلّ مـريـبـة
ولسـت بـأهـل المحصـنـات الكـرائـم
رايتـك لا تـوفـي بـجـار أجـرتـه
ولا مـستعـف عـن لـئام المطـاعـم
هـو الـرجس يـا أهـل المدينة فـاحذروا
مُداخـل رجـس بـالخبيثـات عـالـم
لقد كـان إخـراج الـفـرزدق عنـكـم
طـهـورا لمـا بـين المـصلـى وواقـم
تدلّيـت تـزنـى مـن ثـمانـين قـامـة
وقصّـرت عـن بـاع العـلـى والمـكـارم
(ديوان جرير ، 560) وانظر أيضا الصّفحات :
29,45,199,207,230,231,232,248,281,337,351,379,380,485,567,568 .

(100) سـورة البقـرة ، الآيـة 65 . وسورة الأعـراف ، الآيـة 166 .

(101) لسـان العـرب ، مـادة قـرد .

الإنسان " [102] ، ثمّ إنّ هذه الصّفة ملازمة له لا تفارقه على مرّ الأيّام وكأنّما حكم عليه بأن يكون أبدا مطرودا مبعدا منبوذا للعنة حلّت به . وفي هذا السّياق أيضا لم يفت جريرا أن يقرّب بين هذا الحيوان وذلك الرّجل ولا أغفل ما أقدم عليه عمر بن عبد العزيز عندما نفى الفرزدق [103] وأبعده من المدينة [104] .

يقول جريرر للفرزدق [الوافر] :

خَرَجْتَ مِنَ الْعِرَاقِ وَأَنْتَ رِجْسٌ
تَلَبَّسُ فِي الظّلاَلِ ثِيَابَ غُولِ [105]

يعني أنّه يخرج في الأوقات التي يخرج فيها الغيلان إلى الفسق والزّنا . ولا يلبث الشّاعر أن يدعو أهل المدينة إلى رجمه وإبعاده من الأماكن المقدّسة فيقول [وافر] :

---

(102) لسان العرب ، مادة خسأ .

(103) أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 21 : 404 - 405 .

(104) قال جرير فيه :

نفاك الأغر ابن عبد العزيز
ومثلك ينفى من المسجد
وشبّهت نفسك أشقى ثمود
فقالوا ضللت ولم تهتد

(أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني 21 : 405) .

وقال أيضا :

نفاك حجيج البيت عن كل مشعر
كما ردّ ذو النّميتين المزيّف
ومازلت موقوفا على باب سوءة
وأنت بدار المخزيات موقف

(ديوان جرير ، 436) .

(105) ديوان جرير ، 436 .

إِذَا دَخَــلَ الْمَـدِينَـــةَ فَـارْجُـمُــــوهُ

وَلاَ تُدْنُـوهُ مِنْ جَدَثِ الـرَّسُــولِ [106]

على أنّ الشّاعر لا يرضى بالمسخ الأوّل مآلا نهائيا يؤول إليه الفرزدق بل يمسخه مسخا ثانيا فيجعله عبثا به وتقبيحا لصورته قردا أصاب الشّيب أصول حنكيه ويقول (الطويل] :

أَرَى الشَّيْبَ فِي وَجْـهِ الْفَـرَزْدَقِ قَـدْ عَــلاَ

لَهَــازِمَ قِــرْدٍ رَنَّحَتْـهُ الصَّـــوَاقِـــعُ [107]

ثمّ يستعير له من سمات الآدميين ما يشوّه شكله ويشين مظهره فيجعله أصلع ويضيف إلى حقارته الأولى حقارة ثانيّة حين يصغّره هزوا وسخرية ويقول [الكامل] :

وَلَقَـدْ صَكَكْـتُ بَنِـي الْفَـدَوْكَسِ صَكَّـــةً

فَلَقُـوا كَمَا لَقِـيَ الْقُـرَيْـدُ الأَصْلَـــعُ [108]

هكذا جمع المهجوّ - وقد أضحى خلقا مركبا صورة ودلالة - أبغض ما في البشر وأشنع ما في القردة .

وإذا نظر المرء في المسخ لغة وجد أنّه تقبيح وتشويه يحصلان بالتّحويل والقلب [109] . والمسخ من حيث الإجراء هو أشدّ ما يكون من

(106) ديوان جرير ، 437 .

(107) نقائض جرير والفرزدق ، 690 .

(108) نقائض جرير والفرزدق ، 960 .

(109) لسان العرب ، مادة مسخ .

العقاب باعتباره " العذاب البئيس " [110] الوارد ذكره في بعض كتب التفاسير [111] ويكون إمّا بتصيير الجسم جسم قرد مثلا بع بقاء الإدراك الإنساني [112] وإمّا بتصيير العقل كعقل القرد مع بقاء الهيكل الإنساني [113] .

وسواء كان الأمر مسخ قلوب أو مسخ ذوات فإنّ عددا لا يستهان به من المعاني الصّواحب لا يلبث أن يعلق بكلّ من الفرزدق والأخطل لاسيّما أنّ الحيوانين المشبّه بهما قد جمعا في حيز واحد من بعض الآيات القرآنيّة [114] وقد تجسّمت اللّعنة في صورتيهما .

على أنّ المسخ - على قساوته وهوله وعلى ما يحفّ بمفهومه من إيجادات تاريخيّة وعقائديّة سلبيّة [115] تحملها المعاني المصاحبة. لم يكن المآل الأقصى الذي تؤول إليه أحوال المتعرّضين للشّاعر ، فقد تمثّل لهم ما هو أشد وأقسى وأجرى من الحلول أكثرها حسما وبتّا إذ قضى بتقتيلهم بقصائده وهي عبارة عن كؤوس مرّة من ناقع السّم إذ يتدفّق من نابي أشجع مخدر ضرم اللّعاب . يقول جرير [الكامل] :

---

(110) سورة الأعراف ، الآية 165 .

(111) الشيخ محمّد الطاهر بن عاشور ، تفسير التحرير والتّنوير ، 9 ، 153 .

(112) الشيخ محمّد الطاهر بن عاشور ، تفسير التحرير والتّنوير ، 1 ، 544 .

(113) الشيخ محمّد الطاهر بن عاشور ، تفسير التحرير والتّنوير ، 1 ، 544 .

(114) " قل هل أنبّئكم بشرّ من ذلك مثوبة عند الله من لعنه الله وغضب عليه وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطاغوت أولئك شرّ مكانا وأضلّ عن سواء السبيل " ، سورة المائدة ، الآية 60 .

(115) سورة البقرة ، الآية 65 ، وسورة الأعراف ، الآية 166 . الشيخ محمّد الطاهر بن عاشور ، تفسير التحرير والتّنوير ، 1 ، 543 - 546 ، و 9 ، 154 .

أَعْـدَدْتُ لِلشُّـعَـرَاءِ سُمّـا نَاقِعًـــــا
فَسَقَيْتُ آخِرَهُمْ بِكَـأْسِ الأَوَّلِ [116]

ولا غرابة في أن تفتك أشعاره بأعدائه وهم يسقونها علاّ وإنهالا [117] فهي عبارة عن نسج منسوج من السّم سدى ولحمة ونيّرة [118] .

وقد تخرج قصائد الشّاعر من الصّورة السّابقة لتتّخذ صفة النّيران الموقدة [119] ينبعث لهيبها ويلحق سعارها بالغواة [120] المتعرّضين فيسفع وجوههم [121] ويغيّرها بتصييرها إلى سواد .

يقول جرير في الفرزدق وفي ما استعارته أشعاره من أفعال النّيران [الطويل] :

---

(116) نقائض جرير والفرزدق ، 213 .

(117) وأنهلته بالسّم ثمّ عللته
بكأس من الذيفان مرّ عصيرها
(نقائض جرير والفرزدق ، 543) .

(118) إنّ القصائد قد جدعن مجاشعا
بالسّم يلحم نسجها وينار
(نقائض جرير والفرزدق ، 860) .

(119) وأوقدت ناري بالحديد فأصبحت
لها لهب يُصلي به الله من يصلي
(نقائض جرير والفرزدق ، 161) .

(120) إنّي لتحرق من قصدت لشتمه
ناري ويلحق بالغواة سعاري
(نقائض جرير والفرزدق ، 335) .

(121) أفينتهون وقد قضيت قضاءهم
أم يصطلون حريق نار تسفع
(نقائض جرير والفرزدق ، 966) .

أَلاَ رُبَّمَا بَاتَ الْفَرَزْدَقُ قَائِمًا
عَلَى حَرِّ نَارٍ تَتْرُكُ الْوَجْهَ أَسْفَعَا [122]

ويقول في صفة أشعاره النّاريّة الصّالية مخاطبا الأخطل وقد تعرّض من دون الفرزدق محلبا [الطويل] :

تَصَلَّيْتَ بِالنَّارِ الَّتِي يَصْطَلِي بِهَا
فَأَرْدَاكَ فِيهَا وَافْتَدَى بِكَ مِنْ حَرْبِي [123]

وليس السّفع والصّلي والحرق أقصى ما يمكن أن تلحقه بالخصوم أشعار الشّاعر ، هذا الشّاعر الذي بوسعه أن يطبخهم طبخا تتزيل منه مفاصلهم وتتنصّل أوصال الجسم بعضها من بعض تفككا وتجزؤا .

يقول جرير في بيان ما يلحقه بمجاشع من صنوف الأذى والفتك [الكامل] :

يَا ضَبَّ إِنِّي قَدْ طَبَخْتُ مُجَاشِعًا
طَبْخًا يُزِيلُ مَجَامِعَ الأَوْصَالِ [124]

وإذا بهؤلاء - لإقبالهم على المفاخرة باطلا ومضيّهم في التّمدّح بلا حقيقة - يتساقطون تساقط الفراش إذ يغشى النّار فيقع فيها هلاكا وردى . يقول جرير في قوّته وضعفهم وعظمته وضآلتهم [الكامل] :

---

(122) نقائض جرير والفرزدق ، 827 .
(123) نقائض جرير والأخطل ، 114 .
(124) نقائض جرير والفرزدق ، 323 .

أَزْرَى بِحِلْمِكُمُ الْفِيَاشُ فَأَنْتُمُ

مِثْلُ الْفَرَاشِ غَشِينَ نَارَ الْمُصْطَلِي [125]

وربّما خلع شعر جرير صفة النّار الحارقة واتخذ صفة التيّار الجارف [126] واستعار من البحر اتّساعه وعمقه وخطره لاسيّما إذا تلاطمت أمواجه العالية [127] فتغمّدت الخصوم وغمّتهم فإذا الواحد منهم إمّا ملقى في فم الحوت [128] أو غريق هالك .

وبمثل هذا يخاطب جرير خصمه المجاشعي فيقول في قصيدته المشهورة المعروفة بالجوساء [الكامل] :

قَدْ كَانَ قَوْمُكَ يَحْسِبُونَكَ شَاعِرًا

حَتَّى غَرِقْتَ وَضَمَّكَ التَّيَّارُ [129]

وسواء غرّق الخصم في البحر أو حرّق بالنّار أو قتل بالسّمّ فهذا هو الموت المجازي أي ذلك الذي يحصل في مجال القول الشّعري والذي عبّر عنه الشّاعر وافتخر به حينما قال : " هجوت فأرديت " [130] .

---

(125) نقائض جرير والفرزدق ، 226 .

(126) قد كان قومك يحسبونك شاعرا

حتّى غرقت وضمّك التيّار

(نقائض جرير والفرددق ، 861) .

(127) علتك أواذى من البحر فاقتبض

بكفّيك فانظر أي لجّيه تقدح

(نقائض جرير والفرزدق ، 506) .

(128) تغمّده آذي بحر فغمّه

وألقاه في في الحوت فالحوت آكله

(نقائض جرير والفرزدق ، 651) .

(129) نقائض جرير والفرزدق ، 861 .

(130) أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، 8 : 58 .

يكون ذلك بالهويّ والسّقوط اللّذين يؤدّيان إلى الإقصاء من حلبة السّباق والاستبعاد من ساحة المنازلة . فقد سقط الفرزدق في الرّهان حين بدهه جرير بجوابه الحاضر في كلّ حال . يقول في ذلك [الكامل] :

طَاحَ الْفَرَزْدَقُ فِي الرِّهَانِ وَغَمَّهُ
غَمْرُ الْبَدِيهَةِ صَادِقُ الْمِضْمَارِ [131]

وجمع الشّاعر على عادته بين خصميه اللدودين ، فقضى على الأوّل قتلا وأسقط الثّاني سقوطا لا يرجو بعده قياما ، فقال فيهما [الوافر] :

قَتَلْتُ التَّغْلِبِيَّ وَطَاحَ قِرْدٌ
هَوَى بَيْنَ الْحَوَالِقِ وَالْحَوَامِي [132]

ومن عجب أنّ الشّاعر من اليسير عليه أن يسخّر قدراته المعجزة في هذا الاتّجاه أو ذاك ، فهو - حينما يشاء - يقلع عن التّمثيل بأعدائه ويكفّ عن الانتقام منهم ويقبل على مداواة المصابين منهم . فيعدّ للأجرب المواسم الحامية ويكويه حتى يقطع عنه العرّ ويعود كما كان صحيحا مسلّما . يقول جرير في راعي الإبل عبيد بن حصين النّميري [الوافر] :

أُعِدُّ لَهُ مَوَاسِمَ حَامِيَاتٍ
يَشْفِي حَرُّ شُعْلَتِهَا الْجِرَابَا [133]

ويقول في ابن عمومته اللدود [الطويل] :

---

(131) نقائض جرير والفرزدق ، 334 .
(132) نقائض جرير والفرزدق ، 1015 .
(133) نقائض جرير والفرزدق ، 446 .

وَدَاوَيْتُ مِنْ عَرِّ الْفَرَزْدَقِ نُقْبَةً
بِنَفْطٍ فَأَمْسَتْ لاَ يُخَافُ نُشُورُهَا [134]

ويشرح أبو عبيدة هذا البيت بقوله وهو يتحدّث عن جرير : " يقول كويته فقطعت عنه الجرب وقطعت عنّي كلامه أن يهجوني " [135] .

وربّما كان العدوّ لكبره وجهالته وهيجانه وعنجهيته غافلا عن الواقع لا يرى الأشياء على الوجه الصّحيح ، فإذا بالشّاعر يزيل عنه غشاوة العشى وكدر التّمييز ويعيد إليه سالف بصره وإدراكه لتتبدى له الأمور بيّنة واضحة ويقف على حقائقها كما هي .

يقول جرير في الظلاّم من مناوئيه | الطويل | :

أَلاَ رُبَّ أَعْشَى ظَالِمٍ مُتَخَمِّطٍ
جَعَلْتُ لِعَيْنَيْهِ جِلاَءً فَأَبْصَرَا [136]

على أنّ الشّاعر يبلغ من القوّة منتهاها ومن الاقتدار غايته بما لكلامه من طاقة تحويل وتعديل ، فهو الذي بصكّاته الحاميّة وإصاباته الصّاعقة يبدّل نوع خصمه بعدم مسخ ويسوّي خلقته بعد فساد . يقول في ابن عمّه من مجاشع وقد " استدار إنسانا بعد أن كان قردا " [137] واستعاد صورته الآدميّة بفضل الصّواعق التي أرسلها عليه . يقول في صيغة استفهام إنكاري | الوافر | :

---

(134) نقائض جرير والفرزدق ، 543 .
(135) نقائض جرير والفرزدق ، 543 .
(136) نقائض جرير والفرزدق ، 1002 .
(137) نقائض جرير والفرزدق ، 251 .

وَهَلْ كَانَ الْفَـــرَزْدَقُ غَيْـرَ قِـــرْدٍ

أَصَابَتْـهُ الصَّـوَاعِـقُ فَاسْتَـدَارَا [138]

قد تبدو القدرة السّحريّة والطّاقة التّحويليّة المستندتان إلى الكلام مبالغا فيهما ، لكن المرء - إذا أحلّ هذا الأمر في إطاره التّاريخي وجد أنّ للشّعر سلطانا رمزيا وتأثيرا فعليّا لا ينكران لاسيّما إذا زادته نفحات الإيحاء احتقانا واشتحانا . من ذلك ما أسمى به جرير قصيدته التي أنشأها في بني نمير عامّة وفي راعي الإبل على وجه التّحديد ، " فالدّعامة " [139] بصفتها صوت الحقّ الدّامغ للباطل [140] وباعتبار ما تحيل عليه من دقيق المعاني [141] لم تلبث أن أثّرت بالغ الأثر في " شيخ مضر وشاعرها " [142] إلى حدّ أنّه اعترف بهزيمته

---

(138) نقائض جرير والفرزدق ، 251 .

(139) " قال وكان جرير يسمّيها الدّمقانة ، قال وكان يسمّي هذه القافيّة المنصورة قال وذلك لأنّه قال قصائد على قافيتها كلّهن أجاد فيها " (نقائض جرير والفرزدق ، 430) .

والدّماغة صيغة مبالغة من فعل دمغ . " يقال : دمغه دمغا إذا أصاب دماغه فقتله " (لسان العرب ، مادة دمغ) والدّمقانة : القويّة على التّصرّف مع حدة (لسان العرب ، مادة دمقن) .

(140) لعلّ عبارة " الدّماغة وما تحمله من معان تذكر على نحو أو آخر بالآية القرآنية " بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق ولكم الويل ممّا تصفون " سورة الأنبياء ، الآية 18 .

وقد جاء في بعض الشّروح : " فيدمغه أي يعلوه ويغلبه ويبطله ، قال الأزهري : فيدمغه فيذهب به ذهاب الصّغار والذّلّ " (لسان العرب ، مادة دمغ) .

(141) " والدّامغة من الشّجاج التي تهشّم الدّماغ حتى لا تبقي شيئا . والشّجاج عشرة : أوّلها القاشرة وهي الحارصة الباضعة ثم الدّاميّة ثم المتلاحمة ثمّ السّمحاق ثم الموضّحة ثم الهاشمة ثم المنقلة ثم الآمّة ثم الدّامغة " (لسان العرب ، مادة دمغ) ويبدو من ترتيبها أنّها أبلغ الشّجات وأخطرها .

(142) أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 8 : 24 .

وأقرّ بأسبقيّة جرير وقال لمن حضر : " ويحكم ألام على أن يغلبني مثل هذا ؟ " [143] .

وما هي إلاّ أن ألحقت الدّماغة ببني نمير فادح الأضرار ، فنقلتهم من قوم يفتخرون بآبائهم ويعتدون بما لهم من نباهة وعدد وفعال [144] إلى قوم يستحون من الانتساب إلى أبيهم . قال أبو عبيدة في ما كانوا عليه من فخار وما آلوا إليه من صغار : " كان الرّجل من بني نمير إذا قيل له : ممّن الرّجل ؟ قال : نميري كما ترى ، فما هو إلاّ أن قال جرير :

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ
فَلاَ كَعْبًا بَلَغْتَ وَلاَ كِلاَبَا

حتى صار الرّجل من بني نمير إذا قيل له : ممّن الرّجل ؟ قال : من بني عامر .

قال : فعند ذلك قال الشّاعر يهجو قوما آخرين :

وَسَوْفَ يَزِيدُكُمْ ضَعَةً هِجَائِي
كَمَا وَضَعَ الْهِجَاءَ بَنِي نُمَيْرِ [145]

وقد عقد الجاحظ فصلا أو بعض فصل لذكر " بعض ما جاء في فضل الشّعر والخوف منه ومن اللّسان البليغ والمداراة له وما إشبه ذلك [146] وتناول " قدر الشّعر وموقعه في النّفع والضّر " [147]

(143) أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 8 : 12 .
(144) الجاحظ ، الحيوان ، 1 : 364 .
(145) الجاحظ ، البيان والتّبيين ، 1 : 364 .
(146) الجاحظ ، البيان والتّبيين ، 4 : 35 .
(147) الجاحظ ، البيان والتّبيين ، 4 : 34 .

وطرق خوف العرب " من الهجاء ومن شدّة السبّ عليهم وتخوّفهم أن يبقى ذلك في الأعقاب ويسبّ به الأحياء والأموات [148] .

على أنّ الذي يهمّنا خاصّة هو الوقع المهلك الذي تركه بيت جرير ، هذا البيت الذي اعتبره بعضهم أهجى بيت قالته العرب [149] قال أبو عثمان في أثر ذلك : " وما علمت في العرب قبيلة لقيت من جميع ما هجيت به ما لقيت نمير من بيت جرير" [150] .

والمحصّلة الحاصلة أنّه لئن كان من رفعه الشّعر ارتفع وسما [151] فإنّ من وضعه اتضع وهوى [152] خاصّة إذا حفلت القصائد بالصوّر المعبّرة والإيحاءات المؤثّرة سواء كانت مستمدّة من التّاريخ أو العقيدة .

ومن ذلك أنّ قوافي الشّاعر استحالت أداة من أدوات اللّه المسخّرة نيرانا موقدة تصلي الأعداء أو صواعق مرسلة تخضع رقابهم أو حجارة عذاب تسلّط عليهم فلا تبقي ولا تذر .

يقول جرير في المعنى الأوّل [الطويل] :

---

(148) الجاحظ ، البيان والتّبيين ، 4 : 43 .

(149) اختار أبو العبّاس ثعلب هذا البيت باعتباره من أشدّ الهجاء لما فيه من التّفضيل ، " فقد حكى محمّد بن سلام الجمحي عن يونس بن حبيب أنه قال : أشدّ الهجاء الهجاء بالتّفضيل وهو الإقذاع عندهم " .
(ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ، 844 - 845) .

(150) الجاحظ ، البيان والتّبيين ، 4 : 45 .

(151) عنى جرير مثل هذا المعنى حين قال : " مدحت فسنّيت " (أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 8 : 58) .

(152) أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 8 : 58 .

وَأَوْقَـدْتُ نَـارِي بِالْحَدِيدِ فَأَصْبَحَـتْ
لَهَا لَهَبٌ يُصْلِـي بِهِ اللَّهُ مَنْ يُصْلِـي [153]

ويقول في المعنى الثّاني [الوافر] :

أَعَـدَّ اللَّـهُ لِلشُّعَـرَاءِ مِنِّـي
صَوَاعِقَ يَخْضَعُونَ لَهَا الرِّقَابَا [154]

ويقول في المعنى الثالث [الكامل] :

لَمَّـا رَأَوْا رَجْـمَ الْعَـذَابِ يُصِيبُهُـمْ
صَارَ الْقُيُونُ كَسَاقَةِ الأَفْيَـالِ [155]

ومن ذلك أيضا أنّ الشّاعر أضحى امتدادا لمشيئة اللّه يرسله على من أراد من الشّياطين يقذفهم بشهب النّيران . يقول جرير في مثل هذا المعنى [الطويل] :

دَعُوا النَّاسَ إِنِّي سَوْفَ تَنْهَى مَخَافَتِي
شَيَاطِينَ يُرْمَى بِالنُّحَاسِ رَجِيمُهَا [156]

---

(153) نقائض جرير والفرزدق . 161 ؛

(154) نقائض جرير والفرزدق . 443 .

(155) جاء في الشّرح والتّعليق قول أبو عبيدة " ويروى رُجم العذاب وهي جمع رُجمة وهي حجارة تجمع . وروى سعدان لمّا روآ رجْم العذاب ... يقول هلكوا كما هلك أصحاب الفيل حين أرادوا هدم البيت " (نقائض جرير والفرزدق . 296) .

(156) نقائض جرير والفرزدق . 111 .

وعلى العموم فإنّ عمليات القرن [157] والدّمغ [158] والتّحْريق [159] والرّجم [160] والمسخ [161] والتّغريق [162] وما تحمله من معان وإشارات وإيماءات تدخل المرء إلى أجواء عالم شبه مانوى بشقّيه المقدّس والمدنّس وطرفيه من الأخيار وخاصّة من الأشرار والظلاّم والأفّاكين والمجترئين على نواميس الكون وقوانين الشّريعة كفرعون وقومه [163] وأصحاب

(157) سورة ابراهيم ، الآية 49 وسورة الفرقان ، الآية 13 وسورة ص ، الآية 38 .

(158) سورة الأنبياء ، الآية 18 .

(159) سورة النّساء ، الآيات 30 و 56 و 115 .

(160) سورة الرّعد ، الآية 13 وسورة الملك الآية 5 .

(161) سورة البقرة ، الآية 65 وسورة المائدة ، الآية 60 وسورة الأعراف ، الآية 166 .

(162) سورة البقرة ، الآية 50 وسورة الشعراء ، الآية 66 .

(163) سورة الأنفال و الآية 54 .

الفيل [164] وبني اسرائيل [165] وغيرهم .

ولئن حملت أهاجي جرير هذه المعاني والمغازي وما إليها فإلى أين سارت بها وما هو المبلغ الذي بلغته ؟ .

يتحدّث جرير عن ذاته الشّاعرة ويصف غرائب شعره التي لم يقل مثلها ويصوّر ورودها البلدان على أفواه من يتغنّى بها إذا سار ليله فيقول [الطويل] :

وَإنّي لَقَوَّالٌ لِكُلِّ غَرِيبَةٍ
وَرُودٍ إذَا السَّارِي بِلَيْلٍ تَرَنَّمَا

---

(164) سورة الفيل ، الآية 4 .

(165) يقول أحد المفسرين في ما أتاه سلف اليهود من الاستخفاف بأوامر الله تعالى :
" والمراد هنا اعتداء الأمر الشّرعي يشبه الحد في أنّه يؤخذ بما شمله ولا يؤخذ بما وراءه والاعتداء الواقع منهم هو اعتداء أمر الله تعالى إيّاهم من عهد موسى بأن يحافظوا على حكم السبت وعدم الاكتساب فيه ليتفرّغوا فيه للعبادة بقلب خالص من الشّغل بالدّنيا ، فكانت طائفة من سكّان أيلة على البحر رأوا تكاثر الحيتان يوم السبت بالشّاطئ لأنّها إذا لم تر سفن الصيّادين وشباكهم أمنت فتقدّمت إلى الشّاطئ تفتح أفواهها في الماء لابتلاع ما يكون على الشّاطئ من آثار الطعام ومن صغير الحيتان وغيرها فقالوا لو حفرنا لها حياضا وشرعنا إليها جداول يوم الجمعة فتمسك الحياض الحوت إلى يوم الأحد فنصطادها وفعلوا ذلك فغضب الله تعالى عليهم لهذا الحرص على الرّزق ولأنّهم يشغلون بالهم يوم السّبت بالفكر في ما تحصّل لهم أو لأنّهم تحيّلوا على اعتياض العمل في السبت . وهذا الذي أحسبه لما اقترن به من الاستخفاف واعتقادهم أنّهم علموا ما لم تمتد إليه شريعتهم فعاقبهم الله تعالي بما ذكره هنا " . (الشيخ الطاهر ابن عاشور ، تفسير التحرير والتّنوير ، 1 : 543 - 544) .
ويعلّل سبب المسخ الحالّ بهم بقوله : " وهذا الأمر التّكويني كان لأجل العقوبة على ما اجترؤوا من الاستخفاف بالأمر الإلهي حتّى تحيلوا عليه وفي ذلك دليل على أنّ الله تعالى لا يرضى بالحيل على تجاوز أوامره ونواهيه فإنّ شرائع الله تعالى مشروعة لمصالح وحكم فالتّحيّل على خرق الحكم بإجراء الأفعال على صور مشروعة مع تحقق تعطيل الحكمة منها جراءة على الله تعالى " (الشيخ الطاهر ابن عاشور ، تفسير التّحرير والتنوير ، 1 : 545) .

خَـرُوجٍ بِـأَفْـوَاهِ الـرُّوَاةِ كَـأَنَّـهَـــا

قَرَى هُنْدُوَانِيٍ إذَا هُزَّ صَمَّمَـا [166]

على هذا النّحو تذهب قصائده في الآفاق كما يشرد البعير النادّ على وجهه وترد المياه على كل قوم في ناديهم ومحلتهم فتملأ كلّ بلد . يقول جرير في ذلك [الطويل] :

وَجَهَّـزْتُ فِـي الآفَـاقِ كُـلَّ قَصِيـــدَةٍ

شَرُودٍ وَرُودٍ كُـلَّ رَكْبٍ تُنَـــازِعُ [167]

هكذا تدرك أشعاره كلّ الأمكنة سهولا كانت أو جبالا [168] لا يردّها رادّ ولا يحـول دون نفـاذها حـائل . ولا أدلّ على ذلك من عـدد أسمـاء الأمـاكـن التي حشدهـا الشّاعـر في معرض تعييره لنســاء بنـي نمير إذ يقـول (الوافـر] :

سَتَهْدِمُ حَـائِطَـيْ قِـرْمَـاءَ مِنِّـــي

قَـــوَافٍ لاَ أُرِيـــدُ بِـهَـا عِـتَـابَــــا

دَخَلْنَ قُـصُـورَ يَـثْـرِبَ مُـعْـلَمَـاتٍ

وَلَـمْ يَتْرُكْنَ مِنْ صَنْعَـاءَ بَابَــا [169]

(166) نقائض جرير والفرزدق ، 63 .

(167) نقائض جرير والفرزدق ، 688 .

(168) واطلعت القصائد طود سلمى
وجدّع صاحبي شعبى انتقامي
(نقائض جرير والفرزدق ، 1016) .

(169) (نقائض جرير والفرزدق ، 445) .

وربّما أضاف الشّاعر أماكن أخرى كعمان وجبلي طيء [170] لا تتجاوز قصائده ليلتين لتحلّ بها غزوا وفتحا فتتردّد على السنة الرواد نقلا ويترنّم بها السراة تغنيا ذلك أنّ الأقوام جميعهم يصبحون بمثابة الصّدى المرجّع لأهاجي الشّاعر يسبّون المهجوين بسبّ جرير إيّاهم ويعيرونهم بتعييره لهم . يقول شاعر بني كليب في هذا المعنى [الوافر] :

أَلَمْ تَرَ مِنْ هِجَائِي كَيْفَ يَلْقَى
إِذَا غَبَّ الْحَدِيثُ مِنَ الْعَذَابِ
يَسُبُّهُمْ بِسَبِّي كُلُّ قَوْمٍ
إِذَا ابْتَدَرَتْ مُحَاوَرَةُ الْجَوَابِ [171]

وعلى هذا النّحو لا يقتصر أمر قصائده على الأمكنة ضمّا لها وطيّا للمسافات بل يتجاوزها ليدرك الأزمنة يواكبها بقاء ويسايرها خلودا ، يقول ابن الخطفي في بعض ذلك [الكامل] :

إِنَّ الْقَصَائِدَ لَنْ يَزَلْنَ سَوَائِحَا
بِحَدِيثِ جِعْثِنَ مَا تَرَنَّمَ سَارِي [172]

ولو نظر المرء إلى البيتين السّابقين من جهة المضامين المطلقة والأزمنة اللامتناهيّة لتبادر إلى ذهنه أنّ سريان شعر الشّاعر بلا حدود مكانيّة تحده وجريانه على كلّ الألسنة بلا قيود زمانيّة تقيّده وتردّده أبدا لحنا خالدا

---

(170) في ليلتين إذا حدوت قصيدة
بلغت عمان وطيّء الأجبال
(نقائض جرير والفرزدق ، 296) .

(171) نقائض جرير والفرزدق ، 1034 .

(172) نقائض جرير والفرزدق ، 342 .

ونغما أزليا ربّما مثلت بنفحات معانيها الأرضيّة الأوليّة والمادّة المحوّلة التي أوحت إلى أبي الطيّب المتنبّي أن ينشئ بيته الشّهير إذ جعل الدّهر مجرّد راو من روّاة شعره وحصر وظيفته في إنشاد قصائده وذلك حين قال [الطويل] :

وما الدّهر إلاّ من روّاة قصائدي

إذا قلت شعرا أصبح الدّهر منشدا (173)

ويزداد مثل هذا الاستنتاج تمكّنا ويكتسي فضلا من الوجاهة حين يلاحظ المرء أنّ جريرا لم يفته أن يتماهى مع الدّهر استعارة لقدرته وتفرده وإعجازه وديمومته وخلوده ، وذلك عندما استقلّ البحر الشّعري الذي اتّبعه خلفه وقال مخبرا منشئا معجّزا [الطويل] :

أَنَا الدَّهْرُ يُفْنِي الْمَوتَ وَالدَّهْرُ خَالِدٌ

فَجِئْنِي بِمِثْلِ الدَّهْرِ شَيْئًا يُطَاوِلُهْ (174)

وبالعودة إلى وقع الهجو على المهجوّين يتبيّن أنّ فعله لا يقتصر على الأبدان بل يسري إلى الأذهان يهمّها وإلى الأفكار يغمّها غمّا تختلف درجته من مقام إلى مقام ونتيجته من شاعر إلى آخر ، فهذا الفرزدق يبكي من جرّاء الثنوّ على حدّ ما وصف جرير حين قال [الوافر] :

وَلاَقَى الْقَيْنُ وَالنَّخَبَاتُ غَمًّا

تَرَى لِوُكُوفِ عَبْرَتِهِ انْصِبَابَا (175)

---

(173) المتنبّي ، الدّيوان ، 373 .

(174) نقائض جرير والفرزدق ، 651 .

(175) نقائض جرير والفرزدق ، 442 .

وليس هذا بعيدا من الواقع بالنّظر إلى ما كان يظهر على الشّاعر المجاشعي من انزعاج واضطراب إلى درجة أنّ وجهه يتغيّر [176] بمجرّد أن يخبره النّاس بمقدم جرير عليهم وإنشاده قصيدة جديدة .

ذلك أمر طبيعي إلى حدّ بعيد بالنّظر إلى أنّ غرائب الأشعار فعلها كفعل السّيوف مضيّا في الضّريبة وقطعا للعظام [177] .

وربّما ذهب شاعرنا في هذا المتّجه مذهبا أبعد إذ يعتبر أنّ ظبات السّيف أخفّ وطأة وأهون وقعا من لسانه الصّارم إذا جرّده للهجاء . يقول جرير [الطويل] :

وَلَيْسَ لِسَيْفِي فِي الْعِظَامِ بَقِيَّةٌ
وَلِلسَّيْفُ أَشْوَى وَقْعَةً مِنْ لِسَانِيَا [178]

ولئن قال جرير إنّه أبكى خصمه الفرزدق فقد بكي من قبله سيّد بني مازن مخارق بن شهاب [179] كما بكى علقمة بن علاثة [180] " وكما بكى عبد الله بن جدعان من بيت لخداش بن زهير" [181] ولا غرو في ذلك في مثل ذلك الوقت خاصّة أنّ الجاحظ لاحظ اطّراد مثل هذه الظّاهرة حين قال : " ولأمر مّا بكت العرب بالدّموع الغزار من وقع الهجاء " [182] .

(176) أبو الفرج الأصبهاني ، 21 : 361 .
(177) نقائض جرير والفرزدق ، 63 .
(178) نقائض جرير والفرزدق ، 178 .
(179) الجاحط ، البيان والتّبيين ، 4 : 41 .
(180) الجاحظ ، الحيوان ، 1 : 364 .
(181) الجاحظ ، الحيوان ، 1 : 364 .
(182) الجاحط ، الحيوان ، 1 : 364 .

ولئن كان من الغمّ ما يبكي ، فإنّ منه ما يقتل ، يقول ابن الخطفي في بعض ما فعله بعدد من الشّعراء [الوافر] :

ضَغَا الشُّعَرَاءُ حِينَ لَقُوا هِزَبْرًا
إذَا مَدَّ الأعِنَّةَ ذَا اعْتِزَامِ
فَلَمَّا قَتَّلَ الشُّعَرَاءَ غَمًّا
أَضَرَّ بِهِمْ وَأمْسَكَ بِالْكِظَامِ [183]

وليس هذا بالغريب كذلك لاسيّما إذا اعتبر المرء ما جاء في بعض الأخبار إذ ردّت سبب موت الرّاعي إلى ما لقيه من قصيدة جرير المسمّاة بـ " الدّماغة ". يقول صاحب الأغاني عن ندم راعي الإبل " فتزعم بنو نمير أنّه حلف ألاّ يجيب جريرا سنة غضبا على ابنه ، وأنّه مات قبل أن تمضي سنة ، ويقول غير بني نمير إنّه كمد لمّا سمعها فمات كمدا [184] .

والحاصل أنّ نقائض جرير بفرعيها [185] - في حفولها بمعاني الشنء - قد وصفت وقع الهجاء ماديّا ومعنويّا فكان عذابا وعقابا وتمثيلا وتنكيلا وإرداء وإقصاء .

وقد استقلّ الشّاعر - لتأدية تلك المضامين - الأوصاف الماديّة والصورّ الحسيّة لتجسيم المعاني وتقريب المفاهيم وتعظيم الأهوال المنبعثة من ذاته الشاعرة .

---

(183) نقائض جرير والفرزدق ، 1015 .

(184) أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 24 : 175 - 176 .

(185) الفرعان هما نقائض جرير والأخطل من جهة ونقائض جرير والفرزدق من جهة ثانية .

كما صوّرت نقائض جرير أثر الهجاء في الخصوم فكان خصاء ينزع من المهجوين أسس فحولتهم ومقوّمات رجولتهم ، وكان تقييدا وتقرينا ووسما تسلبهم أيّة حركة أو حريّة أو إرادة . وكان إصابات مختلفة في مواضع دقيقة حسّاسة لا تلبث أن تذهب بمالهم من أنفة أو إباء أو كرامة أو عزّة أو شرف .

وكان الهجاء مسخا يشوّههم ويقبّحهم ويجرّدهم من أشكال الإنسانيّة وماهيتها وينزل بهم إلى دركة الحيوانيّة ذوات وقلوبا .

وظهر الهجاء - في نهاية التّحليل - بمثابة اللّعنة تحلّ بالمهجوين ، وما هي إلاّ أن تغضّهم وتخزيهم [(186)] وتدحرهم دحرا في بؤر الرّجس والدّنس [(187)] .

على أنّ الشّاعر يعتمد هذه المرّة للتّعبير عن ذلك - إشارات من تلميح وومضات من إيماء ولمعا من رموز وهالات من معان حافة ونفحات من إيحاء بما يجعل الصّور ناطقة معبّرة والمعاني نافذة مؤثّرة .

---

(186) أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، 24 : 172 .

(187) يوسف شلحد ، بنى المقدّس عند العرب قبل الإسلام وبعده ، 132 - 133 .

ثبت المصادر والمراجع

أ ـ المصادر :

1 ـ أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر ، الطبعة الثانيّة . دار الكتب العلمية ، بيروت 1412 هـ / 1992 م .

2 ـ الجاحظ ، البيان والتّبيين ، حقّقه وشرحه عبد السّلام محمّد هارون ، الطبعة الرّابعة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة . 1395 هـ / 1975 م .

3 ـ الجاحظ ، الحيوان ، حقّقه وشرحه عبد السّلام محمّد هارون ، الطبعة الثّانيّة ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر . القاهرة . 1348 هـ / 1965 م .

4 ـ جرير ، الديوان ، تأليف محمّد اسماعيل عبد الله الصّاوي ، مضافا إليه تفسيرات العالم اللّغوي أبي جعفر محمّد بن حبيب . مكتبة محمّد حسين النّوري ، دمشق ، الشركة اللبنانيّة للكتاب . بيروت 1353 هـ .

5 ـ نقائض جرير والأخطل ، تأليف الإمام الشّاعر الأديب الماهر أبي تمّام ، عني بطبعها لأوّل مرّة من نسخة الاستانة الوحيدة وعلّق حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي . المطبعة الكاتوليكية للآباء اليسوعيين ، بيروت 1922 .

6 ـ نقائض جرير والفرزدق ، تأليف أبي عبيدة معمّر بن المثنى التّميمي البصري ، تحقيق المستشرق الانكليزي ، بيفان ، طبعة ليدن 1905 .

7 ـ ابن عبد ربّه ، العقد الفريد ، شرحه وضبطه ورتّب فهارسه أحمد أمين وابراهيم الأبياري وعبد السّلام هارون ، الطبعة الأولى ، دار الكتاب العربي ، بيروت 1411 هـ / 1980 م .

8 ـ المتنبّي ، الدّيوان ، دار بيروت للطباعة والنّشر ، بيروت ، 1400 هـ / 1980 م .

9 - الميداني (معجم) مجمع الأمثال ، تحقيق الدكتور قصي الحسين ، الطبعة الأولى ، دار الشمال للطباعة والنّشر والتّوزيع ، طرابلس ، لبنان 1990 .

ب - المراجع باللّغة العربيّة :

1 - ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ، تحقيق محمّد قرقزان ، الطبعة الأولى ، دار المعرفة ، بيروت ، 1408 هـ / 1988 م .

2 - يوسف شلحد ، بنى المقدّس عند العرب قبل الإسلام وبعده ، تعريب علي أحمد خليل ، الطبعة الأولى ، دار الظليعة للطباعة والنّشر، بيروت 1996 .

3 - الطاهر ابن عاشور ، تفسير التحرير والتنوير ، الدّار التّونسيّة للنّشر د. ت.

ت - المراجع باللّغة الفرنسيّة :

Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, Leuden, Paris 1975. Article Djarir.

حوليات الجامعة التونسية
عدد 42 / 1998 ص ص 241-267

الذّات ومسألة الحب في طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي*

الأستاذ : المنصف شعرانة

قل أن حظيت رسالة في الحبّ بما حظيت به رسالة طوق الحمامة في الألفة والألاّف(*) من شهرة تمثّلت على مرّ العصور في استنساخها وطبعها شرقا وغربا وإقبال الباحثين عليها قراءة وتحليلا .

إنّنا لا نبالغ إذا قرنّا شهرة ابن حزم الأندلسي (ت 456 هـ/1064م) برسالة في الحبّ على جليل كتاباته الأخرى وأهميّتها في الأصول [1] والفقه [2] والكلام [3] والمنطق [4] وهو المنظّر للمذهب الظاهري في

(*) اعتمدنا النّسخة الصّادرة عن الدّار التّونسيّة للنّشر . تحقيق وتقديم صلاح الدّين القاسمي . تونس 1986 .

(1) انظر في ذلك كتابه : الاحكام في أصول الأحكام . نشر أحمد شاكر . القاهرة (ت.د) .

(2) انظر في ذلك كتابه : المحلّى . نشر أحمد شاكر (8 مجلّدات) . بيروت (د.ت) .

(3) انظر في ذلك كتابه : الفصل في الملل والأهواء والنحل . بيروت 1975.

(4) انظر في ذلك كتابه : التقريب لحدّ المنطق . نشر إحسان عبّاس . بيروت 1959.

الأندلس خاصم فيه الفقهاء ووضع فيه الكتب وتعرّض من أجله للفتن والمحن " وثبت عليه إلى أن مات " [5] .

ولعلّ غرابة الجمع بين التّأليف في الفقه والكتابة في الحبّ كانت سرّا من أسرار لفت الانتباه وذيوع الكتاب وانتشاره بين جمهور واسع من النّاس . وقد ألف الضمير الإسلامي أنّ الحديث في الحبّ من لغو الكلام وأحاديث الباطل وهو من اهتمامات الشّعراء الغزلين وأصحاب البطالة والأولى بالعلماء أن يصرفوا العمر القصير إلى الاشتغال بأمور الدّيّانة من قرآن وحديث وفقه وهو تصوّر شجّعه الفقهاء وسعوا إلى تثبيته في الأذهان بتفضيلهم للعلوم الشّرعيّة على بقية المعارف الأخرى . لذلك كان موضوع الحبّ عندهم ملتبسا بالهوى وقد ذمّ الدّين الهوى وحذّر منه لهذا ترى ابن الجوزي (ت 597 هـ/1200م) يكتب على استحياء في مسألة الحبّ ويعترف أنّه نزل في كتابه ذمّ الهوى " عن يفاع الوقار إلى حضيض التّرخّص " [6] .

وقد انتبه ابن حزم إلى أنّ الكتابة في الحبّ مسلك محفوف بالمخاطر سيؤلّب عليه المتعصّبين من الفقهاء : « وأنا أعلم أنّه سينكر عنّي بعض المتعصّبين عليّ تأليفي هذا ويقول : إنّه خالف طريقته وتجافى عن وجهته » [7] .

وحصل فعلا ما كان قد تنبّأ به ابن حزم الأندلسي ففي الثّلث الأوّل من القرن الثّامن للهجرة، يتّهم شمس الدّين بن قيّم الجوزيّة (ت 751 هـ/ 1350 م) ابن حزم بالانشغال بالعشق والإقبال على الملاهي على شدّته

---

(5) المقّري : نفح الطيب ج 2 . تحقيق إحسان عبّاس . بيروت 1988 . ص 76 .

(6) ابن الجوزي عبد الرّحمان : ذمّ الهوى تحقيق مصطفى عبد الواحد . الطّبعة الأولى - 1962 . ص 1 .

(7) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ص 263.

وحزمه في المذهب الظاهري " على قدر يبسه وقسوته في التّمسّك بالظاهر... انماع في باب العشق والنظر وسماع الملاهي المحرّمة، فوسّع هذا الباب جدّا " [8] .

إنّ صورة ابن حزم الأندلسي فقيها وعاشقا منظرا للحبّ لصورة عجيبة لافتة للانتباه مغرية ومحيّرة في نفس الوقت تطرح جملة من المشكلات ومن أهمّها : " الذّات، ومسألة الحبّ " . وهي المشكلة الأساسيّة التي حاولنا في ضوئها قراءة طوق الحمامة .

فهل الرّسالة محاكاة للذّات تروي سيرة صاحبها وتقصّ قصّة غرامه أم أنّها إعادة إنتاج للذّات ونحت كيان عاشق مثال منشود تسعى الثّقافة الإسلاميّة إلى تثبيته من خلال أدبيات الأخلاق الغزيرة وكتب السّير والطّبقات ومرايا الملوك .

ظلّت الدّراسات المهتمّة بطوق الحمامة حينا من الدّهر تلهج بقيمة الكتاب الوثائقيّة باعتباره صورة عن صاحبه وعن عصره [9] حتّى غدا الكتاب منافسا لكتب التّاريخ في تصوير البيئة الأندلسيّة في القرن الخامس للهجرة، إلاّ أنّ بعض الدّراسات الحديثة قد انتبهت إلى أنّ النّصّ لا يحكمه منطق التّاريخ بل تحكمه قوانين الكتابة الإبداعيّة فمنطق الوصف غير منطق الواقع ومنطق الفن الأدبي غير منطق التّاريخ الوثائقي .

---

(8) ابن قيّم الجوزيّة : روضة المحبّين ، دار الكتب العلمية ، بيروت (د.ت) ، ص 130 .

(9) نذكر من بين هذه الدّراسات على سبيل المثال :

- أحمد أمين : ظهر الإسلام ج 3 ، ط 10 ، بيروت (د.ت) ، ص 212 .
- الطاهر أحمد مكّي : دراسات عن ابن حزم وكتابه : طوق الحمامة ، ط 3، دار المعارف ، مصر 1981 ، ص 232 .
- محمّد طه الحاجري : ابن حزم صورة أندلسيّة ، بيروت ، 1982 ، ص 1952 .
- جودة مدلج : الحبّ في الأندلس ، ط 1 ، بيروت 1985 ، ص 264 .

ولعلّ من أهم هذه الدّراسات الحديثة وضوحا في الرّؤية وطرافة في التّخريج بحث الدكتور حمادي صمّود : " هل الأدب وثيقة تاريخيّة ؟ " [10] فقد انتهى بعد اختبار نصّ من الباب السّابع والعشرين من الرّسالة الموسوم بـ " باب السّلو " اختبارا أسلوبيا إلى أنّ النّصّ " واقع في أفق سنّة أدبيّة وطريقة في الكتابة وأنموذج متحكّم في هذا القبيل من الأخبار " [11]. وأنّ قصد الكاتب ليس محاكاة الواقع بل " قصد الكاتب بناء النّموذج والإعلاء من شأنه نمطا مطلقا متعاليا عن اليومي الذي يعيشه النّاس " [12] لا شكّ أنّ النّصّ تحكمه شروط الكتابة وقوانين النّوع، **ولكنّ علاوة على ذلك يتأسّس على خلفيّة ثقافيّة إسلاميّة مخصوصة** فالنّصّ الظّاهر مشدود إلى نصّ باطن مسكوت عنه لأنّ الكاتب لا يبوح إلاّ بالقدر الذي تسمح به الثّقافة التي ينتمي إليها فوراء سلطان الذّات سلطان آخر أشدّ حضورا على تخفّيه واحتجابه بين الحروف وهو سلطان الذّات الجماعيّة التي تتحكّم في منطق الخطاب وتسوسه .

إنّ تفرّد الذّات وتميّزها عن الآخر " الجمع " في الثّقافة الإسلاميّة الوسيطة غاية تطلب فلا تدرك " فقلّما تحدّث الأسلاف عن أنفسهم في كتابتهم وإن فعلوا فأقصى ما يبلغونه إنّما هو العمل بالمبدإ الإسلامي : الأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر " [13] .

---

(10) حمّادي صمّود : هل الأدب وثيقة تاريخيّة ؟ مقال ورد ضمن كتاب " بحوث مهداة إلى محمّد الطّالبي في عيد ميلاده السّبعين ". منشورات كليّة الآداب ، منوبة 1993 ، ص 103 .

(11) نفس المرجع ص 113.

(12) نفس المرجع ، ص 110.

(13) Arkoun Mohamed : Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IV/Xè Siècle : J. vrin1970, p. 34.

KILITO Abdelfattah : - L'auteur et ses doubles, Essais sur la culture arabe, classique, Seuil - Paris 1985, p 10.

- L'auteur de paille, Poétique n° 44, Paris 1980, p 394.

إنّ الطّموح المباشر من وراء هذا العمل يكمن في تتبّع سياقات الذّات وتجلّياتها وشروط إنتاجها في طوق الحمامة وذلك بالوقوف عند المسكوت عنه المحتجب في ثنايا الخطاب عسى أن نتمكّن من محاصرة الرّؤيا التي يصدر عنها المؤلّف في فهمه للظّاهرة الغراميّة .

I - تجلّيات الذّات في طوق الحمامة :

يبدو حضور الأنا " المفرد " المتكلّم مكثّفا في طوق الحمامة فكثيرا ما يعضد ابن حزم أقواله وآراءه في الحبّ بأخبار عاشها وشاهدها ومواقف أدركها وعاينها وهو ينبّه إلى ذلك في كلّ مرّة ينقل فيها خبرا أو يعلّق فيها على حدث أو يعلّل فيها ظاهرة و" عنّي أخبرك أنّني أحد من دهي بهذه الدّاهية (يعني موت حبيبته نعم) [14] ووقع لي مثل هذا [15] ولقد شاهدت النّساء وعلمت من أسرارهن [16]، ولقد شاهدت النّساء [17] وإنّي أخبرك أنّي ما رويت من ماء الوصل ولا زادني إلاّ ظمأ [18] ممّا يجعل من الذّات عنصرا مكوّنا من مكوّنات الخطاب الغرامي في الرّسالة فالنّصّ في جانب منه بوح وإفضاء بما يجيش في صدر الكاتب من أشواق وآلام على هوى قد هوى ودولة عزّ قد دالت وزمان وصل أضحى عافيا لذلك تبدو الرّسالة من هذا الوجه شكلا من أشكال التّنفيس عن نفس ظمأى مكلومة، يتأسّى في أحضانها بالذّكرى فرارا من الحاضر الموجع المقرون بالهزيمة والتّشريد وضياع الوطن والحبيبة

---

(14) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ، ص 175.

(15) نفس المصدر ، ص 117.

(16) نفس المصدر ، ص 121.

(17) نفس المصدر ، ص 121.

(18) نفس المصدر ، ص 138.

والجد المتمثّل في الوزارة " فأنت تعلم أنّ ذهني متقلّب وبالي مهصّم ممّا نحن فيه من نبوّ الديّار والجلاء عن الأوطان وتغوّل الزّمان ونكبات السّلطان وتغيّر الإخوان وفساد الأحوال وتبدّل الأيّام، وذهاب الوفر، والخروج عن الطارف والتّالد واقتطاع مكاسب الآباء والأجداد والغربة في البلاد، وذهاب المال والجاه "[19] وهو يشير بذلك إلى المحن التي أصابت الأندلس من جرّاء تقلّبات الأوضاع السيّاسيّة أيام خلافة المهدي (سنة 399 هـ/1009م) وألقت بظلالها على عائلة ابن حزم فأجبرتها على الانتقال من دورها المحدثة إلى منازلها القديمة بالجانب الغربي من قرطبة وتنكّر الزّمان لوالده الوزير أحمد بن سعيد بعد رجوع الخليفة هشام المؤيّد إلى العرش فأعفي من الوزارة وانكمش على نفسه في زوايا النّسيان إلى أن فاضت روحه (سنة 402 هـ/1012م)[20] بعد وفاة ابنه البكْر أبي بكر (401 هـ/1011م) في طاعون قرطبة .

تبدو الرّسالة قطعا من الذّكريات البعيدة يسترجع فيها ابن حزم أيّام السّعد والحبّ في قرطبة . وإنّ تتبّع تشكّل الذّات في هذه الذّكريات المتداخلة مفيد في رصد تجربة ابن حزم الغراميّة ومعرفة ظروف إنتاج خطاب الحبّ في طوق الحمامة .

يتعرّض ابن حزم في باب المساعد من الإخوان إلى ظروف النّشأة الأولى وأهميّة المرأة في حياته الفكريّة والوجدانيّة : " ربّيت في حجورهن ونشأت بين أيديهن ولم أعرف غيرهن ولا جالست الرّجال إلاّ وأنا في حدّ الشّباب وحين تبقّل وجهي * وهنّ علّمنني القرآن وروّينني

(19) نفس المصدر ، ص 264.

(20) ARNALDEZ ROGER : _ Grammaire et théologie chez IBN HAZM, Paris 1955, p 18,
_ IBN HAZM, EI2

(*) تبقّل الوجه : نبت شعره .

كثيرا من الأشعار ودرّبنني في الخط " [21] يمثّل هذا الشّاهد أهميّة حضور المرأة المكثّف في تكوين صورة ابن حزم الفتى الوجدانيّة والثّقافيّة فقد نشأة مترفة في قصور قرطبة في الزّاهرة بين الجواري اللاّئي علّمنه وأشرفن على تربيته وتنشئته فولّد فيه ذلك شعورا رقيقا وإحساسا مرهفا بالجمال مكّنه من الانفتاح مبكّرا على عالم الحبّ وفنونه في سنّ الغضاضة واليفاعة " ولم يكن وكدي وإعمال ذهني منذ أوّل فهمي، وأنا في سنّ الطّفولة جدّا إلاّ تعرّف أسبابهن والبحث عن أخبارهن وتحصيل ذلك [22] وأشرف على أسرار المرأة واقتحم عوالمها المحتجبة ما يمتنع على الكثير في ظلّ تعسّف المجتمع التّقليدي على المرأة التي ظلّت تعيش الحبّ من وراء ألف حجاب .

ووفّرت له البيئة الموسرة شيئا من التّفتّح بما توفّره حياة القصور لأمثاله من الأمراء والوزراء ورجال الدّولة الأمويّين من ترف ومتع .

فقد كان ابن حزم وهو فتى يشهد مجالس الغناء والتّطريب في بيته وبيوتات أبناء الوزراء أترابه من ذلك ما يرويه في **باب السّلو** عن مجلس الغناء الذي أقيم بمصطنع بدارهم " فلعهدي بمصطنع كان في دارنا لبعض ما يصطنع له في دور الرّؤساء، تجمّعت فيه دخلتنا ودخلة أخي رحمه الله من النّساء ونساء فتياتنا ومن لاث بنا من خدمنا ـ ممّن يخف موضعه، ويلطف محله... فأخذت العود وسوّته بخفر... ثمّ اندفعت تغنّي ... فلعمري، لكأنّ المضراب يقع على قلبي وما نسيت ذلك اليوم، ولا أنساه إلى يوم مفارقتي الدّنيا " [23] .

---

(21) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ص 121.

(22) نفس المصدر ، ص 121.

(23) نفس المصدر ، ص 205 ـ 206.

أقبل ابن حزم على ارتشاف كؤوس الهوى في سنّ مبكّرة وهو لا يبخل على القارئ في هذا المجال بسرد بعض من قصص غرامه " وإنّي لآخبرك أنّي ألفت في أيّام صباي ألفة المحبّة جارية نشأت في دارنا، وكانت في ذلك الوقت بنت ستة عشر عاما وكانت غاية في حسن وجهها وعقلها وعفافها وطهارتها وخفرها ودماثتها " [24] ويروي ابن حزم في صراحة وعفويّة تولّعه بالجارية وكيف كان يقتفي خطواتها ويتعمّد التّعرّض إليها حتّى يستميلها إليه إلاّ أنّها كانت بعيدة المنال تبتعد عنه كلّما دنا وتغيّر طرق وجهتها فتقصد أبوابا أخرى كلّما اقترب منها أو كاد . " فإنّي لأذكر أنّي كنت أقصد نحو الباب الذي هي فيه أنسا بقربها متعرّضا للدّنوّ منها فما هي أن تراني في جوارها فتترك ذلك الباب وتقصد غيره في لطف الحركة فأتعمّد أنا القصد إلى الباب الذي صارت إليه فتعود إلى مثل ذلك الفعل من الزّوال إلى غيره " [25] ويذكر ابن حزم أن لا أحد من النّسوان على كثرتهن قد تفطّنّ إلى مطاردته للجارية لأنّ كلّ واحدة منهن منشغلة باقتفاء أثر حبيب وتصيّد أليف " ولم يشعر سائر النّسوان بما نحن فيه لأنّهن كنّ عددا كثيرا وإذ كلّهن يتنقّلن من باب إلى باب لسبب الاطّلاع من بعض الأبواب على جهات لا يطّلع من غيرها عليها . واعلم أنّ قيافة النّساء، فيمن يميل إليهن أنفذ من قيافة مدلج في الآثار " [26] .

ويعترف ابن حزم أنّه ما روى أبدا من ماء الوصل ولا شفي من داء العشق " ولقد طال بي ذلك فما أحسست بسآمة ولا أرهقتني فترة، ولقد ضمّني مجلس مع بعض من كنت أحبّ، فلم أجل خاطري في فنّ

(24) نفس المصدر ، ص 205.

(25) نفس المصدر ، ص 206.

(26) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ، ص 206 .

من فنون الوصل إلاّ وجدته مقصّرا عن مرادي وغير شاف وجدي ولا قاض أقل لبانة من لباناتي " [27] .

تبدو الرّسالة إلى هذا الحدّ صدى للذّات ورجعا لأشواقها وصبواتها وحالات حبّها فتكون بذلك ضربا من الاعترافات وهو بعض من الدّين الذي قطعه ابن حزم على نفسه في فاتحة الرّسالة، أو لم يعد صديقه وكنيته " أبو محمّد " [28] بأنّه سيستجيب لطلبه وسيصنّف له رسالة " في صفة الحبّ ومعانيه وأسبابه وأعراضه وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة لا متزيّدا ولا مفنّنا موردا ما يحضرني على وجهه وبحسب وقوعه... بادرتُ إلى مرغوبك" [29] .

لكن إلى أيّ حدّ يمكن أن نطمئن إلى ما وعد به ابن حزم وإلى ما أورده في كتابه عن سيرته الغراميّة ؟

وإلى أيّ مدى كانت الكتابة في طوق الحمامة ملتزمة بالشّفافيّة التي قطعها على نفسه، تحكي ما يجري في عالم المحبّين حتّى كأنّها واقع معيش تشبع رغبة الصّاحب في الاطلاع على أخبار الألاف وتحوّل بأمانتها غيابه حضورا ليتمتّع بما يدور بين المحبّين من هيام ووصال وهو الصّبّ الذي حرم وصل من أحبّ حتّى كاد يطفأ همّا بسبب الفتن التي تتالت على الأندلس كقطع اللّيل وحالت بينه وبين من أحبّ **بالمريّة** وهو نفس الصّديق الذي نزل بابن حزم ضيفا في **شاطبة** " ولعهدي بصديق لي داره بالمرية، فعنّت له حوائج إلى شاطبة فقصدها وكان نازلا بها في منزلي مدّة إقامته بها وكان له بالمرية علاقة هي أكبر همّه وكان يؤمل

---

(27) نفس المصدر ، ص 138 ـ 139.

(28) يبدو أنّه لدة ابن حزم وأنّه على صلة وثيقة به .

(29) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 43.

تبتيتها وفراغ أسبابه وأن يوشك الرّجعة ويسرع الأوبة ... فانقطعت الطّرق بسبب هذه الحروب وتحوميت السّبل واحترس البحر بالأساطيل فتضاعف كربه إذ لم يجد إلى النصراف سبيلا البتّة " [30] فتكون الرّسالة من هذا الوجه مواساة للصّديق في تفجّعه وكان كلاهما قد فقد أليفا وامتحن في حبيب .

إنّ المتأمّل في رسالة طوق الحمامة لا يكاد يظفر بشيء كثير عن حياة ابن حزم الغراميّة ولا عن حياة عشق الذّوات التّاريخيّة الأخرى المحيطة به من أصدقائه وأقاربه وأصحاب الجاه والسّلطان في عصره فلا نعرف شيئا ولو عارضا عن حياته الأسريّة وما يتّصل بأمّه أو زوجته خارج اعترافاته الذّاتيّة عن غراميّاته عدا حديثا عابرا عن أخيه أبي بكر وعشق زوجته عاتكة له وتولّعها به حتّى الموت وهو لعمري أمر مباح لا تلام فيه حرّة، فأن تخلص زوجة لزوجها وتهبه مشاعرها وتضعه موضع حبّها فهذا من المناقب وباب عزيز من الوفاء .

وإذا تأمّلنا في اعترافاته الغراميّة رأينا أمورا عامّة قلّما تثير الانتباه إمّا لكونها أمرا مشتركا بين جميع من أحبّوا أو لكونها موغلة في الكنايات فلا يتحدّث عنها إلاّ رمزا في باب الشّعر الذي كان يتوّج به قطع النّثر في الرّسالة .

في باب من أحبّ صفة لم يستحسن بعدها غيرها ممّا يخالفها [31] يعترف ابن حزم أنّه أحبّ جارية شقراء الشّعر وما يرافق الشّقرة من بياض البشرة وزرقة العينين . " وإنّي أخبرك أنّي أحببت في صباي جارية لي شقراء الشّعر فما استحسنت سوداء الشعر ولو أنّه على الشمس أو

---

(30) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 172.

(31) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 84.

على صورة الحسن نفسه " [32] ويعترف أنّ والده وجماعة خلفاء بني مروان كلّم مجبولون على تفضيل الشقرة ويفسّر ذلك بكونه ضربا من الحنين إلى " الأمّ والأصل " نزاعا إلى أمّهاتهم (الشّقروات) حتّى قد صار فيهم ذلك خلّة " [33] .

وأيّ غرابة في أن يحبّ المرء شقراء الشّعر أو سوداء الشّعر؟ طالما أنّ القلوب بيد الله يصرّفها أنّى يشاء .

وأمّا في الخبر الثّاني المتعلّق بحبّه، فيعترف فيه بحبّه لجارية اسمها نعم، ولعلّها قد تكون زوجته أو محظيّته وأنها الحبيب الأوّل، بادلته المحبّة وكافأته في المودّة وأنّه كان أبا عذرها فجمعته بها الأقدار واخترمتها اللّيالي ومرّ النّهار وصارت ثالثة التّراب والأحجار [34] ورغم ما في النّصّ من جرأة الحديث عن الوصل فإنّ ذلك يفسّر بما توفّر لأبناء القصور من الأمراء والوزراء من المحظيّات وملك اليمين، هذا إن لم يتأكّد التّأويل بأنّ المعنيّة بالأمر هي زوجته .

فقد كانت الفتاة كما يصف ابن حزم في غاية الحسن خلْقا وخلُقا [35] لا يطعن في عفّتها ولا يتجرأ على شرفها وعرضها .

وأنّى لنا أن نشكّ في عفّتها أو في عفّة ابن حزم الأندلسي والرّجل يقسم بأغلظ الأيمان بأنّه " بريء السّاحة، سليم الأديم، صحيح البشرة، نقيّ الحجزة، وإنّي أقسم بالله، أجل الأقسام أنّني ما حللت مئزري على فرج حرام قطّ، ولا يحاسبني ربّي بكبيرة الزّنا، منذ عقلت

(32) نفس المصدر ، ص 85.

(33) نفس المصدر ، ص 85.

(34) نفس المصدر ، ص 179.

(35) نفس المصدر ، ص 179.

يومي هذا واللّه المحمود على ذلك ، والمشكور فيما مضى ، والمستعصم فيما بقي " [36] .

أمّا الخبر الغرامي الثّالث فيتعلّق بحبّه لجارية على ملك امرأة من معارفه مشهورة بالصّلاح والتّقوى وكانت الجارية قمرا في سماء الحسن جرى على وجهها ماء الشّباب ففاض وانساب وتفجّرت عليها ينابيع الملاحة فتردّدت وتحيّرت وانبعثت في خدّيها أزاهير الجمال فتمّت واعتمّت [37] وكانت لا تحتجب عنه على مألوف العادة لأنّه من أقرباء الدّار ولكن ابن حزم ارتحل عنها بعد أن خاف الفتنة وتهيّب ارتكاب المحضور لأنّ الشّيطان غير مأمول الغوائل " [38] .

إنّنا لا نعتبر طرافة الكتاب كامنة في كونه ثورة على التّقاليد أو تمرّدا على عادات المشرق كما يعتقد حسين مروة في كتابه. **تراثنا كيف نعرفة** [39] أو في كونه صورة طريفة من أدب الاعتراف وبابا جريئا من أبواب الأدب المكشوف [40] كما يحلو لفاروق سعد، بل إنّنا نرى طرافة الرّسالة الحقيقيّة تكمن في طريقة التّناول لمسألة الحبّ تناولا لا يخلو من تسامح وموضوعيّة في عصر تحجّرت فيه السنّة الثقافيّة واستبدّ فيه الفقهاء بالرّأي فغيّبوا موضوع الحبّ لالتباسه في أذهانهم بالزّنا ، وإنّ جرأة ابن حزم تتمثّل في إبراز المسكوت عنه من الوجدان العربي والحديث عن الحبّ باعتباره عاطفة إنسانيّة سامية لا تنكرها

---

(36) نفس المصدر ، ص 228.

(37) نفس المصدر ، ص 228.

(38) نفس المصدر ، ص 230.

(39) حسين مروة : تراثنا كيف نعرفه ط. 2 ، بيروت 1985 ، ص 306 ـ 307 .

(40) فاروق أسعد : أورد هذه الآراء في الدّراسة التي جعلها مقدّمة لتحقيق كتاب طوق الحمامة لابن حزم ، بيروت 1972 ، ص 20 .

الأديان ولا تحرّمها الشّرائع " وليس بمنكر في الدّيّانة ولا بمحضور في الشّريعة إذ القلوب بيد اللّه عزّ وجلّ " [41] وقد وجد ابن حزم في الدّين وفي السّنّة الثّقافيّة الإسلاميّة في عهود انفتاحها مظهرا من مظاهر التّسامح تجاه موضوع الحبّ باعتبار أنّ الإسلام في جوهره ليس نسكا أعجميّا ولا رهبانيّة نصرانيّة " فمن أدّى الفرائض المأمور بها واجتنب المحارم المنهي عنها ، ولم ينس الفضل فيما بينه وبين النّاس فقد وقع عليه اسم الإحسان ودعْني ممّا سوى ذلك وحسبي اللّه " [42] وهو على كلّ حال ليس من السيّئات والفواحش التي يتوقّع عليها العذاب [43] .

لا شكّ أنّ تميّز ابن حزم يعود أساسا إلى نبذه للأوهام والأفكار المحنّطة وتجاوزه للآراء السّائدة التي التبس فيها الإسلام الحقيقي بإسلام خرافي شعبي قائم على التّرهيب والتّحريم .

تخلّص ابن حزم من سلطان الوثوقيّة الطّاغية وربقة التّقليد وكانت قيمة موقفه في النّبش عن اللاّمفكّر فيه وأخذ الاعتراض على الرّاسخ من الآراء مأخذ الجد، يقول في لهجة ساخرة من فهم الفقهاء السّطحي والمغلوط للحبّ : [من الطويل]

يلومُ رجالٌ فيك لم يعرفوا الهوى
وسيّان عندي فيك لاح وساكتُ
يقولون : جانبت التّصاونَ جملة
وأنت عليم بالشّريعة قانتُ

---

(41) ابن حزم : طوق الحمامة ص 47.

(42) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 264.

(43) نفس المصدر ، ص 263.

فقلت لهم : هذا الرّياءُ بعينه
صراحا ، وزي للمرائين ماقتُ
متى جاء تحريم الهوى عن محمّد
وهل منعه في محكم الذّكر ثابتُ
إذا لم أوافق محْرَما أتّقي به
مجيئيَ يوم البعث والوجه باهتُ
فلست أبالي في الهوى قولَ لائم
سواء لعمري : جاهر أو مخافتُ [44]

ولكن هل يعني تسامح ابن حزم مع ظاهرة الحب خروجا عن مألوف العادة وخرقا لقوانين الأنموذج كما حدّدته السّنّة الثقافيّة الإسلاميّة ؟

إنّ القول بأنّ كتاب ابن حزم الأندلسي ثورة وجدانيّة وقطيعة إبستيميّة مع الخيال الإسلامي يبقى قولا مبالغا فيه ، لأنّ ابن حزم وإن عرف بالجُرْأةِ في كتابه في الحب وهو الفقيه الظّاهري فإنّه لم يخرج عن التّصوّر الإسلامي للحب ولا عن الذّائقة الشّرقيّة العربيّة في الحب العفيف .

أو لم يذكر في فاتحة الرّسالة بأنّ كتابه في الحب يندرج ضمن أدبيّات " الحضّ على طاعة الله عزّ وجلّ والأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر [45] ثمّ ، أو لم يذكر في خاتمة الكتاب بأنّه اقتصر في رسالته في الحب " على الحقائق المعلومة التي لا يمكن وجود سواها أصلا [46] وأنّه

(44) نفس المصدر ، ص 100.
(45) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ، ص 45.
(46) نفس المصدر ، ص 263.

يستغفر اللّه تعالى ممّا يكتب الملكان ويحصيه الرّقيبان، وأنّ اتّهامه عمّا لا يليق به ضرب من الظنّ " وما أحلّ لأحد أن يظنّ في غير ما قصدته " [47] ويبقى ما قصده ابن حزم من مسألة الحب مندرجا ضمن الأمر بالمعروف وهي غاية يطمح إليها معظم المؤلفين الذين يكتبون في سياق التّفكير الإسلامي القديم، فالحديث عن الذّات في غالب الأحيان هو حديث وظيفيّ يسعى إلى تأسيس المدينة الفاضلة التي نظّرت إليها أدبيات الأخلاق والسّير. ومن ثمّ فقد بات لدينا من المسلّمات أنّ ابن حزم لا يرسم ذاتا فرديّة تاريخيّة موجودة بل إنّه يسعى إلى تصوير الذّات العاشقة الأنموذج المنشودة التي تباركها السّنّة الثّقافيّة الإسلاميّة الأصيلة في عهد انفتاحها وليست المتحجّرة المنغلقة في عهود استبداد الفقهاء بالرأي والتّأويل فكيف تتجلّى الذّات المثاليّة العاشقة في طوق الحمامة وما هي شروط إنتاجها ؟

II - الذّات العاشقة المثال ومسألة الحب

إنّ المتتبّع لطور خطاب ابن حزم في الرّسالة يلاحظ انفصال الذّات التّاريخيّة عن الذّات العاشقة الميتتاريخيّة التي ينظّر لها الكاتب .

وعدَنا ابن حزم الأندلسي بأنّه سيمتّعنا بنقل تجارب واقعيّة تخصّ ذاته : والذّوات العاشقة التي عاصرها ولكن وعده وعد عرقوب وسرابٌ يحسبه الضّمآن ماء حتّى إذا جاءه لم يجده شيئا . فماذا أضاف ابن حزم فعلا لأدبيّات الحب ؟ وهل خرج فعلا عن الأنموذج السّائر؟ وأنّى له أن يُسلم العنان للقول يذهب به حيث ذهب ويستهويه فيغويه وعيْنُ الرّقيب تُطلُّ عليه من النّصّ وتحاسبه خُفية وتحدّد له كلّ خطوة في مسار كتابته وتسوس خطابه في الحب . فوراء ذات الكاتب ذات أخرى أشدّ نفوذا

(47) نفس المصدر ، ص 263.

وأحكم سلطانا وهي ذات الضّمير الإسلامي المتعالي . ومن ثمّ فإنّ ما تسعى الكتابة إلى نحته ليس إلاّ صورة العاشق المثال . فما هي شروط تجلّيه ؟

تتأسّس صورة العاشق المثال على مفهوم الحب الذي حدّده مسبّقا . وهو " اتصال بين أجزاء النّفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرّفيع " (48) وأنّه " استحسان روحاني وامتزاج نفسيّ " (49) ولا يخفى ما في الكون العشقي الذي يرسمه ابن حزم من مثاليّة تجلّت في تعانق الأرواح العاشقة في الأزل قبل أن تصير نطافا وفي المهد، وهي النّظرة المثالية التي تنسج مع رؤية الفلسفات المثاليّة والأديان السّماويّة التي ترى أنّ إنسانيّة الإنسان كامنة في جانبه الرّوحي وليس في الجسد المادّي لأنّ الجسد ظلمة والرّوح نور وهو كذلك عنصر ضعيف وبنية مهزوزة وسبب من أسباب الشّهوة المركّبة في الإنسان وعلى عكسه فالنّفس نورانيّة الجوهر علويّة المنازل وفي ذلك يقول ابن حزم الأندلسي : [من الطويل]

أمن عَالم الأملاك أنت ، أم إنسيّ
أبن لي فقد أزْرى بتمييزيَ العيّ !
أرى هيئةً إنسيّةً غير أنّه
إذا أعمل التّفكير فالجرم علوي (50) *

---

(48) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 49.

(49) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 51.

(50) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة و ص 55.

وقد ذهب ابن سينا (توفي 428 هـ - 1037م) في النّفس قبل ابن حزم الأندلسي هذا المذهب في سينيّته الشّهيرة : [من الكامل]

هبطت إليك من المحلّ الأرفع ... ورْقاء ذات تعزّز وتمنّع
محجوبة عن كلّ مقلة ناظر ... وهي التي سفرت ولم تتبرقع
وصلت على كره إليك وربّما ... كرهتْ فراقك وهي ذات تفجّع

د. محمّد السّويسي : أدب العلماء ، الدّار العربيّة للكتاب ، ط. 2 - 1985 ، ص 181.

ولمّا كان الحب ذا أصل علويّ نورانيّ فإنّ أفضل المحبّة " محبّة المتحابّين في الله عزّ وجلّ ومحبّة القرابة ومحبّة الألفة " [51] لأنّ محبّة العشق هي التّي " لا علّة لها إلاّ على ما ذكرنا من اتّصال النّفوس " [52] وكلّ أنواع الحبّ الأخرى منقضية مع قضاء الوطر وانقضاء العلل حاشى محبّة العشق الصّحيح المتمكّن من النّفس فهي التي لا فناء لها إلاّ بالموت " [53] ولذلك يستغرب ابن حزم من حبّ النّظرة الأولى أو الواحدة لأنّ لصوق الحبّ بالنّفس لا يكون إلاّ مع المطاولة " وإنّي لأطيل العجب من كلّ من يدّعي أنّه يحبّ من نظرة واحدة، ولا أكاد أصدّقه ولا أجعل حبّه إلاّ ضربا من الشّهوة، وما أن يكون في ظنّي متمكّنا من صميم الفؤاد، نافذا في حجاب القلب، فما أقدّر ذلك، وما لصق بأحشائي حبّ قطّ إلاّ مع الزّمن الطويل " [54] .

لقد بات واضحا أنّ الكون الذي يؤسّسه ابن حزم هو كون العشق العفيف الذي لا يداخله فسق ولا يشوبه مجون .

وينهض الحبّ في تصوّره على **فعل الجميل** لأنّ النّفس جميلة مجبولة على عشق الجميل " فالظّاهر أنّ النّفس حسنة تولع بكلّ شيء جميل وتميل إلى التّصاوير المتقنة " [55] .

ولمّا كان الجمال عنصرا مؤسّسا للعشق، فرض ابن حزم على العاشق قوانين جماليّة صارمة تخصّ الظّاهر المجلوّ والباطن المحتجب وتتجسّد في الظّرف، وهو مدخل للحبّ ورياضة روحيّة بها يبلغ المحب

---

(51) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ، ص 51.

(52) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ، ص 51.

(53) نفس المصدر ، ص 51.

(54) نفس المصدر ، ص 80 ـ 81.

(55) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ، ص 53.

مقام العشق لأنّ العشق جميل لا يُتوصّل إليه إلاّ بالجميل، وفي جدليّة الظّرف والعشق يقول الوشاء (ت 356 هـ/936م) " وممّا يستدلّ به على كمال أدبهم ويعرف به رجحان هممهم كثرة استعمالهم " الهوى " وهو من أحسن مذاهبهم وأجلّ مناقبهم " [56] ويتلبّس مفهوم الظرف بمفهوم العشق حتّى يصير كلاهما دالاّ على الآخر لأنّ الفتى إذا عشق " نظف وظرف ولطف " [57] فكم من غليظ الطّبع تظرّف وجاهل تأدّب وتفر تزيّن [58] ويعني ابن حزم بذلك كلف العاشق الظّريف بمظهره وزيّه وطعامه وشرابه حتّى غدا أمرا معلوما وقانونا مسطورا بين فئة الظرفاء .

والحبّ مولّد للجميل من الفضائل، يهذّب الطّباع ويحفز على المنائب " فكم بخيل جاد وقطوب تطلّق وجبان تشجّع وذوي سنّ تفتّى ومصون تبذّل " [59]. والحبّ سلطان قاهر وسحر عجاب يسهّل للمرء " ما كان يصعب عنده حتّى يُحيل الطّبائع المركّبة والجبلّة المخلوقة " [60] ويمثّل الوفاء أهم مناقب الذّات العاشقة وأشرف صفات النّفس النّاطقة لأنّه مجمع الفضائل كلّها لأنّ الوفاء " مركّب من العدل والجود والنّجدة " [61] ولمّا كان الحبّ لا يُدرك إلاّ بالوفاء فقد رغّب فيه ابن حزم وعدّه " من حميد الغرائز، وفاضل الأخلاق في الحبّ ومن أقوى الدّلائل على طيب الأصل

(56) الوشاء (أبو الطيب) : الظرف والظرفاء تحقيق الدكتور فهمي سعد ط. 1 ، بيروت لبنان 1985 ، ص 121.

(57) نفس المصدر ، ص 18.

(58) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 59.

(59) نفس المصدر ، ص 59.

(60) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 55.

(61) ابن حزم : الرّسائل ، جزء 1 ، ص 340.

والشّرف والعنصر" [62] وجعله فرضا لازما على كلّ محبّ صادق " وهو فرض لازم وحقّ واجب لا يحيد عنه إلاّ خبيث المحتد " [63].

تمثّل فضيلة الوفاء القيمة المركز في تحديد ملامح العاشق المثال لأنّها تمتحن معدنه وتختبر صدق نفسه وهي لا شكّ رياضة روحيّة نبيلة ومجاهدة للنّفس عسيرة خاصّة إذا كان المحبوب غادرا فهي " خطّة لا يطيقها إلاّ جلد قويّ واسع الصّدر حرّ النّفس عظيم الحلم " [64] ولا يكتفي بتقريض الوفاء وتثمينه بل يقدّم صورا عليه كترك مكافأة الأذى بمثله والكفّ عن سيئ المعارضة بالفعل والقول والتّأنّي في جرّ حبل الصّحبة ما أمكن " [65] ويفتخر ابن حزم بذاته وفيّا، في سياق غنائيّ وهو الذي جُبل على الوفاء فأضحى سجيّة فيه " فكذلك أنا في السّلوّ والتّوقّي فما نسيت ودّا لي قطّ وإنّ حنيني إلى كلّ عهد تقدّم لي ليغصّني بالطّعام ويشرقني بالماء " [66] ويقدّم نفسه مثالا رائعا على الوفاء في تعلّقه بحبيبته نعم بعد موتها والوفاء لذكراها " فلقد أقمت بعدها سبعة أشهر لا أتجرّد عن ثيابي ولا تفتر لي دمعة على جمود عيني وقلّة إسعادها وعلى ذلك فواللّه ما سلوت حتّى الآن، ولو قبل فداء لفديتها بكل ما أملك من تالد وطارف وببعض أعضاء جسمي العزيزة عليّ مسارعا طائعا وما طاب لي عيش بعدها ولا نسيت ذكراها ولا أنست بسواها " [67] وأمّا القيمة الأخلاقيّة المساوية لقيمة الوفاء التي يرتكز

---

(62) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 161.

(63) نفس المصدر .

(64) نفس المصدر ، ص 162.

(65) نفس المصدر ، ص 162.

(66) نفس المصدر ، ص 80.

(67) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 179.

عليها في نحته للعاشق المثال فهي الكتمان " فمن صفات الحب الكتمان باللّسان " [68] لأنّ في الكتمان محافظة على الحبّ وإشفاقا عليه من أن تداخله الآفات وتحفّ به ظنون الآخر سواء أكان رقيبا أو واشيا أو عاذلا أوليس الرّقيب " حمّى باطنة وبرسام مُلحٌّ وفكر مكبٌّ " [69] وأمّا الواشي فهو " السمّ الذّعاف والصّاب الممقر والحتف القاصد والبلاء الوارد " [70] لأنّهما يسعيان إلى إفساد العلاقة بين الحبيبين بضروب تنقيل الأخبار والسّعي بالوشايات واختلاق الاكاذيب وتلبيس الباطل بالحق حتّى يتألّب على العشيقين جمهور العامّة وحتّى بعض الخاصّة من المتعصّبين فيُرميان بالزّنا ويُتّهمان في دينهما لاختلاط موضوع العشق بالجنس والتباسه بالزّنا في أذهان جمهور النّاس لذلك ترى الرّقيب (عين المجتمع) يجدّ في طلب حقيقة الأمر بين الحبيبين " فيدمن الجلوس، ويطيل القعود ويتخفّى بالحركات ويرمق الوجوه ويحصل الأنفاس وهذا أعدى من الحرب " [71] .

ويقدّم ابن حزم أمثلة على بعض من امتحن في حبّه واستشهد في سبيل عشقه فهؤلاء " **آل مغيث** " على وجاهتهم ومجدهم وشرف عنصرهم يُمتحنون بالتّشريد والاستئصال " والتّسجيل عليهم ألاّ يستخدم بواحد منهم أبدا حتّى كان سببا لهلاكهم وانقراض بيتهم فلم يبق منهم إلاّ الشّريد الضّالّ " [72] وذلك بسبب تغزّل أحد أبناء هذه الأسرة بإحدى بنات الخليفة . ولقد قتل المنصور بن أبي عامر الحاجب الأوّل

---

(68) نفس المصدر ، ص 50.

(69) نفس المصدر ، ص 122.

(70) نفس المصدر ، ص 126.

(71) نفس المصدر ، ص 123.

(72) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 102.

(ت 329 هـ/1008م) جارية أراد أن يبتاعها لأنّها غنّت أمامه بشعر غزل في صبح * معشوقته، ويعترف ابن حزم بأنّ ظاهرة التّشدّد على المحبّين والعشّاق بتعلّة حماية العرض وصيانة بيضة الإسلام منتشرة شائعة بين رجال السّلطة " ومثل هذا كثير " [73] وإذا كان أصحاب السّلطة والجاه في الأندلس يقفون هذا الموقف المتعصّب من الظّاهرة الغراميّة على ما شاع عنهم من بعض التحرّر والإقبال على المتع، فما بالك بعامّة النّاس وهم الذّين يدبر الفقهاء قلوبهم ويسوسون عقولهم ؟ وقد اشتدّت شوكة المالكيّة في الأندلس بعد أن أصبحوا طرفا مشاركا في السلطة ومدافعا عنها وهو ما عبّر عنه القاضي عياض في ترتيب المدارك " أخذ هشام بن عبد الرّحمان النّاس جميعا بالتزام المذهب المالكي " [74] بل واستحدث منصبا جديدا في الدّولة سمّاه " المشاور " ويمثّل السّطة الدّينيّة الموازية في الشّوكة للسّلطة السيّاسيّة ويتولاّه مالكيون . وبذلك يمكن أن نفسّر سلطة الفقهاء وخطورة أحكامهم ومضائها على كلّ مخالف سواء أكان الأمر يتّصل بباب القلب والجوارح أم يتّصل بباب العقل وإنتاج الأفكار . أو لم يحرق كتاب إحياء علوم الدّين للغزالي (ت 505 هـ/1111م) في عهد يوسف بن تاشفين المرابطي (ت 533 هـ/1143م) بعد اتّهام الفقهاء له بالتّأثر بالفلاسفة بصفة عامّة وبإخوان الصّفا بصفة خاصّة [75] وأولم تُحرق كذلك كتب ابن رشد الفلسفيّة في عهد المنصور أبي يوسف الذي خلف أباه على رأس الدّولة الموحّديّة سنة 1184م بعد أن اتّهم صاحبه

---

(73) نفس المصدر ، ص 102.

(*) صبح: جارية عبد الرّحمان الثّاني وأمّ ولده هشام المؤيد، سلّمت مقاليد الدّولة إلى الحاجب المنصور بن أبي عامر بعد أن كان وكيل أموالها وقد اشتهرت بحبّها له وتولّعها به .

(74) القاضي عياض : ترتيب المدارك ، نشرة بكيو محمود ، بيروت 1967، ج 2 ، ص 41.

(75) سعد غراب : حول إحراق المرابطين لإحياء الغزالي . بحث ورد في أعمال الملتقى الرّابع الإسباني التونسي بميوقة 1979 . المعهد الإسباني العربي للثّقافة ، مدريد 1983 ، ص 133.

بالزّندقة والإلحاد في الملّة " وجمع له فقهاء قرطبة وقضاتها واستجوبوه، ثمّ عملوا محضرا بكفره وزندقته واتّهموا تعاليمه بأنّها كفر محض وصرّحوا باللّعنة على من يقرؤها وأمر الخليفة بإحراق كتبه علانية ومنع تداولها "(76)

وإنّ أصحاب السّلطان وهم حرّاس الشّريعة حريصون على التّودّد للفقهاء وكسب رضاهم حتّى يكسبوا من ورائهم رضا عامّة النّاس الذين يأتمرون بأوامر الفقهاء وينتهون بنواهيهم .

ويورد ابن حزم في سياق تسقّط أخبار العشّاق وامتحان بعض الخاصّة لهم بالتّرقيب والتّعذيب خبر تعذيب امرأة موسرة لجارية لها لافتضاح عشقها لفتى من أهل سيّدتها " فأخذتها وكانت غليظة العقوبة فأذاقتها من أنواع الضّرب والإيذاء ما لا يصبر على مثله جلداء الرّجال، رجاء أن تبوح لها بشيء ممّا ذكر لها فلم تفعل البتّة "(77) لذلك يتحصّن العشّاق بالكتمان حتّى لا يفتضح حبّهم ويتّهموا " بصفات أهل البطالة "(78) ويكون " الكتمان باللّسان وجحود المحبّ إن سئل والتّصنّع وإظهار الصّبر "(79) وإذا قدّر للعشّاق أن يراسلوا فإنّهم لا يتركون لرسائلهم أثرا ولا رسما ، فسرعان ما يغيّبونها حرقا وقطعا أو محوا في الماء لمحو أثرها " فربّ فضيحة كانت بسبب كتاب "(80) .

---

(76) محمّد علي أبو ريّان : تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام ، ط. 2 ، دار الجامعة المصريّة (د.ت) ، ص 455 .

(77) ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ، ص 141 .

(78) نفس المصدر ، ص 99 .

(79) نفس المصدر ، ص 94 .

(80) نفس المصدر ، ص 94 .

ولا شكّ أنّ الكتمان من قيم الحبّ العذري كما عبّر عنه الغزل العذري وموضوع أساسي في أدب الأخلاق " ويمكن باختصار أن نميّز بين سرّين يكتمهما العاشق أو الشّاعر العاشق هما سرّ المعشوق وسرّه هو أي كونه عاشقا . أمّا سرّ المعشوق فلا يباح به مطلقا وإنّ هذا السّرّ هو في الحقيقة جملة العناصر التي يمكن أن تجعل المعشوق متعيّنا خاصّا واقعيّا عوض أن يكون مطلقا لا شخصيّا .

وأمّا سرّ العاشق فيحسن أن يكتم ولكنّه لا بُدَّ أن يُباح لأنّ العاشق يفضحه نحوله وشحوبه وزفراته [81] فلا بدّ للمصدور أن ينفث . وهو ما يجعل من نظريّة ابن حزم في الحبّ تتطابق مع الكون العذري ومع ما رسمه الشّعراء الغزليّون العذريّون [82].

ينخرط مذهب ابن حزم ضمن المنظومة الإسلاميّة التي أسّست مسألة الحبّ على خلفية أخلاقيّة تسعى إلى إقامة علاقات اجتماعيّة في إطار ما أباحته الدّيانة ونظّمته الشّريعة ، لذلك توّج ابن حزم الأندلسي كتابه ببابي قبح المعصيّة وفضل التّعفّف ويمثّلان خُمُس الكتاب [83] وهي لعمري، مساحة كبيرة استأثر بها البابان دلالة على أهميّة المنزع الأخلاقي الذي تتنزّل فيه المسألة الغراميّة ممّا جعل بعض الباحثين يعتبرون كتاب طوق الحمامة كتابا أخلاقيا [84] في تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق .

---

(81) رجاء بن سلامة : صوفيّة العشق لو صمت اللّغة من خلال " المصون في سرّ الهوى المكنون " لابراهيم الحصري (ت 513 هـ) ، حوليات الجامعة التونسية ، كليّة الآداب ، جامعة تونس 1 ، العدد 37 ، السّنة 1995 ، ص 206.
انظر كذلك مقال رجاء بن سلامة :
Taire l'Amour p. 27, Cahier Intersignes Numéro 6 - 7. Printemps 1993 Spécial : L'Amour et L'orient.

(82) Giffent : Love Poetry and Love Theory in Medieval Literature in Arabic Poetry : Theory and Developpement, Los Angeles, 1971 p. 107

(83) Gabriel Martinez : L'Amour trace : Arabica, p. 40, Tome XXXIV, Année 1987.

(84) رشال آري، " ابن حزم والحبّ العذري " ، تعريب محمّد القاضي ، مجلّة دراسات أندلسيّة ، العدد الأوّل ، ديسمبر 1988 . ص 58.

وقد كثّف ابن حزم في هذين البابين من الأحاديث النّبويّة والآيات القرآنيّة التي تحث على الفضيلة والعفّة وتتوعّد الزّناة والمنتهكين للحرمات بسوء العذاب لأنّ في الزنا " إباحة للحريم وإفساد للنّسل والتّفريق بين الأزواج الذي عظّم الله أمره ما لا يهون على ذي عقل أو من له أقل خلاق " [85] لذلك اعتبر ابن حزم أنّ أفضل أنواع الحبّ هو ما كان فيه صاحبه عفيفا تاركا للمعاصي ومقارعة الهوى ومن أهم الآثار التي يستشهد بها في هذا السيّاق الحديث المنسوب إلى النّبيّ أحيانا [86] وإلى آثار السّلف الصّالح أحيانا أخرى وهو " من عشق فعف فمات فهو شهيد " [87] وهو من الآثار التي جرى ذكرها في أدبيّات الحبّ تثبيتا لمسألة الحبّ في سيّاق أخلاقي إسلامي .

يُسلمنا البحث في الذّات ومسألة الحب عند ابن حزم الأندلسي إلى نتائج أهمّها :

- إنّ الذّات التّاريخيّة الفرديّة كما تحدّثت عنها كتب السّيرة الذّاتيّة غير موجودة في رسالة طوق الحمامة وإن تحدّث ابن حزم عن ذاته في بعض السّياقات فلا يخفي ما في حديثه من تهذيب وانتقاء واختيار حتى غدت ذاته لا تختلف عن بقيّة ذوات العشّاق في الكون العذري أو مع ما يرتضيه الضّمير الإسلامي فجاءت ذاته مغرقة في الفضائل تمثل في جانب منها الأنموذج الذي يسعى إلى رسمه وتجسيده وهو العاشق المثال .

---

(85) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 245.

(86) ترى الباحثة راشال آريي في بحثها " ابن حزم والحب العذري " أنّ طرافة كتاب " الزهرة " تتمثّل في سعي صاحبه إلى استخراج أخلاقيّة عذريّة مستقلّة عن التّصوّف ومرتكزة على الحديث النّبوي : " من عشق فعفّ فكتم فمات مات شهيدا " ترجمة محمد القاضي ، مجلة دراسات أندلسيّة ، العدد 1 ، السنة 1988 . ص 58.

(87) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 213 .

- إنّ رسالة طوق الحمامة لا تعكس في الحقيقة ذات تاريخيّة متغيّرة نسبيّة **موجودة** بل تطمح إلى تحقيق ذات **منشودة** مطلقة كثيرا ما عبّرت عنها أدبيّات الأخلاق والفلسفات المثاليّة بالإنسان الكامل الذي يتأسّس على صفات جماليّة عينيّة ومناقب أخلاقيّة وهو مثال " يغذّي الحلم بتأسيس المدينة الفاضلة، ولا نرى ابن حزم شاذّا عن سنّة الكتابة في أدبيّات العشق في العصر الوسيط وإن أبدى شيئا من التّسامح في تناوله لظاهرة الحب باعتبارها عاطفة إنسانيّة، فإنّه لم يخرج في خطابه عن الوظيفة الأخلاقيّة التي تشدّ المسألة الغراميّة إلى قيّم دينيّة ثابتة مطلقة لا تأتي عليها عاتيات الزّمان ولا تقلّبات الدّهر أو لم يصرّح في فاتحة رسالته بأنّ كتابه ينخرط في أدبيّات " الحضّ على طاعة الله عزّ وجلّ والأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر " [88] وأنّ ما يجب تثبيته من أخبار ما كان فيه " الحزم وإحياء الدّين " [89] .

ومن ثمّ نخلص إلى استنتاج هامّ يخصّ، خصوصيّة التّفكير العربي الإسلامي القديم باعتباره تفكيرا وظيفيّا يضع لكلّ قوّة من قوى النّفس وظيفة مسطورة ، لأنّ منطق الحضارة الإسلاميّة في جانب كبير منه يقوم على اختبار الإنسان في كلّ أبعاده وتنظيم ملكاته وسياسة جوارحه على أنموذج قبليّ هو أنموذج المعرفة الإسلاميّة .

---

(88) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص 45.

(89) نفس المصدر ، ص 49.

* المصادر والمرجع :

- المصادر :

ابن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ، تحقيق تقديم صلاح الدين القاسمي ، تونس 1986.

ابن حزم الأندلسي : الرّسائل : تحقيق الدكتور إحسان عبّاس ، بيروت ، ط 2 . 1987.

- المراجع :

أ - العربيّة :

أمين أحمد : ظهر الإسلام ، ج 3 ط 10 ، بيروت (د ت) .

ابن الجوزي عبد الرّحمان : ذمّ الهوى ، تحقيق مصطفى عبد الواحد ، ط 1 . 1962 .

ابن سلامة رجاء : صوفيّة العشق أو صمت اللّغة من خلال المصون في سرّ الهوى المكنون لإبراهيم الحصري . حوليات الجامعة التّونسيّة ، العدد 37 ، السنة 1995 .

ابن قيّم الجوزيّة : روضة المحبين ، دار الكتب العلمية ، بيروت (د ت) .

رشال آري : ابن حزم والحبّ العذري ، تعريب محمّد القاضي ، مجلّة دراسات أندلسيّة ، العدد الأوّل ، ديسمبر 1988 .

الحاجري محمّد طه : ابن حزم صورة أندلسيّة ، بيروت 1982 .

سعد فاروق : مقدّمته ، لرسالة طوق الحمامة لابن حزم ، بيروت 1972 .

صمّود حمادي : هل الأدب وثيقة تاريخيّة ؟ ضمن كتاب " بحوث مهداة إلى محمّد الطّالبي في عيد ميلاده السّبعين " ، منشورات كليّة الآداب بمنوبة ، 1993 .

عياض القاضي : ترتيب المدارك ، نشرة بيكيو محمود ، بيروت ، 1967 .

غراب سعد : حول إحراق المرابطين لإحياء الغزالي : أعمال الملتقى الرّابع الإسباني التّونسي بميورقة 1979 ، المعهد الإسباني العربي ، مدريد ، 1983 .

مدلج جودت : الحبّ في الأندلس ، ط 1 ، بيروت ، 1985 .

مروة حسين : تراثنا كيف نعرفه ، بيروت ، ط 2 . 1995 .

المقّري أحمد بن محمّد التّلمساني : نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب ، تحقيق إحسان عبّاس ، بيروت ، 1988 .

الوشاء أبو الطّيب : الظرف والظرفاء ، تحقيق فهمي سعد ، ط 1 ، بيروت ، لبنان ، 1985 .

ب - الأعجميّة :

ARKOUN MOHAMED. - Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IVe/Xe siècle : Miskarwayh philosophe et historien, Paris, juin 1970.

ARNALDEZ R. - Grammaire et théologie chez Ibn Hazm, Paris, 1955

- Article Ibn Hazem, Encyclopédie de l'Islam... (2ed.)

BEN SLAMA Raja. - Taire l'amour, cahiers intersignes, numéro spécial ; l'amour et l'orient, printemps 1993.

BIRGE-VITZ Evelyn. - Type et individu dans l'autobiographie médiévale, (in) poètique n 24, Paris 1975.

CORBIN HENRI. - Histoire de la philosophie islamique, Paris, 1964.

GIFFEN A. I. - Love Poetery and Love Théorie in Medéval Literature in Arabic Poetery : théory and developpement. Los Angelos, 1971.

KILITO Abdelfattah. - L'auteur et ses doubles, essais sur la culture arabe classique, Seuil, Paris, 1985.

- L'auteur de paille, poétique, n !44, Paris 1980.

Le jeune Philippe. - Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975.

MARTINEZ Gabriel. - L'amour trace, réflexion sur le collier de la colombe, revue arabica. Tome 34/35. 1987.

حوليات الجامعة التونسية
عدد 42 / 1998 ص ص 269-285

التّدوير في الشّعر الحرّ
محاولة في فهم الظّاهرة

فتحي النّصري

لمّا كان الشّعر الحرّ رغم ما قد توهم به التّسمية [1] شعرا منظوما يلتزم مثل كل شعر منظوم بشرائط محدّدة في النّظم كان لا بدّ أن تتعلّق همّة الباحثين بالنّظر في خصائص البنية العروضية في هذا النّمط من الشّعر فكان أن أثيرت جملة من القضايا تتعلّق بشروط البيت

---

(1) نؤكّد دَرْءًا لأيّ لبس ، أنّنا نقصد بالشّعر الحرّ ما يسمّى " قصيدة التّفعيلة " . قد يكون المصطلح الثّاني أدقّ ولكن لا نرى بأسا من استعمال التّسميّة الأولى لأنّها شاعت بين الجمهور بهذا المعنى منذ اختارها روّاد هذا النّمط الجديد من النّظم . وللإطلاع على الاحترازات التي أثارتها هذه التّسميّة يمكن العودة على سبيل المثال إلى :

- محمّد بنّيس ، الشّعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها . ج3: الشّعر المعاصر، ط 1 دار توبقال للنّشر ، المغرب 1990، ص . 9 وما يليها .
- عبد الواحد لؤلؤة . النّفخ في الرّماد ، وزارة الإعلام العراقيّة ، بغداد 1982 ، ص . 15 .
- محي الدّين اللاّذقاني . القصيدة الحرّة . معضلاتها الفنيّة وشرعيّتها التّراثيّة . مجلّة فصول ، المجلّد 16 . العدد 1 . صيف 1997 . ص ص . 42 و 46 .

الحرّ [2] وتشكّلاته ونظام القافية فيه والوقفة إلى غير ذلك من القضايا العروضيّة .

إنّنا في هذا البحث نريد أن نتوقّف عند ظاهرة التّدوير في الشّعر الحرّ وهي مسألة عروضيّة في ظاهرها إيقاعيّة في جوهرها غفل عنها بعض الباحثين فاصطدموا بها في أبحاثهم وأربكت تحاليلهم وانتبه إليها آخرون ولكن أعوزهم المدخل السّليم لفهمها في سياقها النّظمي الجديد [3] .

لكن ما المقصود بالتّدوير في الشّعر الحرّ ؟

لا تقترح الأبحاث التي اطّلعنا عليها إجابة دقيقة إذ أنّ الباحثين في التّدوير لم يولوا أمر تعريفه ما يستحقّ من الاهتمام إذ خلطوا بين التدوير في الشّعر الحرّ وبين ظاهرة أخرى عروضيّة قائمة في الشّعر العمودي يطلق عليها المصطلح نفسه . ولمّا ماثل الباحثون بين الظّاهرتين قاسوا هذه على تلك وسحبوا عليهما التّعريف نفسه . إنّ من أهداف هذا البحث تبديد هذا الوهم وصياغة فهم دقيق يطابق حقيقة التّدوير في الشّعر الحرّ . ولكن قبل ذلك علينا أن نبحث في قضايا المصطلح .

---

(2) نتبنّى مصطلح البيت للشّعر الجديد ونضيف صفة الحرّ لتمييزه عن البيت التّقليدي انسجاما مع النّظريات الحديثة التي احتفظت في أغلبها بمصطلح البيت للشّعر الجديد ولا نجد مبرّرا لاستبداله بمصطلحات أخرى مثل " الشّطر " أو " السّطر " أو " الجملة الشعرية " انظر فيما يتعلّق بتسميّة البيت في الشّعر المعاصر :
- محمّد بنّيس ، المرجع المذكور ، ج3 ، ص ص . 115 ـ 116 .
- عبد الله الغذّامي ، الصّوت القديم الجديد : دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشّعر الحرّ ، ط 1 . الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1987 . ص ص. 65 ـ 67 .

(3) نعرض في هذا البحث نماذج من هذه المقاربات .

I - قضايا المصطلح :

يثير استخدام مصطلح التّدوير في مجال البحث العروضي جملة من القضايا تتعلّق بمصدر هذا المصطلح وبتعدّد المصطلحات التي تنافسه في تسمية الظّاهرة العروضية ذاتها . نضيف إلى ذلك التّساؤل حول شرعيّة استخدامه في نسقين عروضيين مختلفين ، ينتمي الأوّل منهما إلى نظام البيت ذي الشّطرين في حين يتّصل الثّاني بنظام البيت الحرّ مع ما يفترضه ذلك من اختلاف الظاهرة في النّظامين .

إنّ بحثنا في المصادر القديمة أكّد لنا ما ذهب إليه محمّد بنّيس من خلوّها من مصطلح التّدوير [4] وما نعثر عليه هو مصطلح " المُتَدَاخَلُ " و " المُدمَجُ " عند ابن رشيق [5] . أمّا بالنّسبة إلى المحدثين فلعلّ نازك الملائكة أوّل من بحث في مسألة التّدوير في الشّعر المعاصر [6] وقد استخدمت في كتابها " قضايا الشّعر المعاصر " [7] مصطلح التّدوير من

---

(4) يقول محمّد بنيس : " رجعنا في أمر مصطلح التّدوير إلى باحثين مقتدرين في علم العروض ، من مشارقة ومغاربة ، بعد أن عجزنا عن العثور عليه في الكتب العربيّة القديمة . فأكّدوا لنا على لسان كلّ من أمجد الطرابلسي ، ومحمّد المختار الكتّوني ومحمّد العلمي أنّ هذا المصطلح غير وارد وعند القدماء " محمّد بنّيس ، المرجع المذكور ، ج2 الرّومنسيّة ، هامش رقم 55 ، ص . 89 .

(5) ابن رشيق . العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ، تح د. محمّد قرقزان ، ط أ . 1988 ، ج أ ص 331 .

(6) طرّاد الكبيسي . التّدوير في القصيدة الحديثة ، مجلّة الأقلام عدد 5 ، 1978 . ص . 5 .

(7) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة 1962 ونحيل في هذه الدّراسة على ط 8 . دار العلم للملايين . بيروت ، 1992 . مختصرين العنوان في لفظة " قضايا " .

غير إشارة إلى المصدر الذي استقته منه [8] واقتفى أثرها في ذلك آخرون دون أن يكلّفوا أنفسهم عناء التّمحيص [9] . على أنّنا نجد من الباحثين من يضيف إلى المصطلحات المذكورة آنفا مصطلحا آخر ألا وهو " الموصول " . وفيما يلي جدول يكشف عن مختلف الاستعمالات الاصطلاحيّة ومصادرها [10] .

المصطلح / المصدر	المدوّر	المدمج	المداخل	الموصول
ابن رشيق العمدة	-	+	+	-
نازك الملائكة قضايا الشهر المعاصر	+	-	-	-

(8) تقرّ نازك الملائكة في مقال لاحق للكتاب المذكور بمسألة غياب المصادر في بحثها في التّدوير إذ تقول : " وضعت قواعد قليلة فيها ضبط التّدوير اجتهادا واعتمادا على سليقتي " .
- نازك الملائكة . القصيدة المدوّرة في الشّعر العربي الحديث . الأقلام . عدد 7. ص 105 .

(9) نخصّ بالذّكر منهم : محمّد النّويهي . قضيّة الشّعر الحديث . صدرت طبعته الأولى سنة 1964 . ونحيل في هذا المقال على الطبعة الثانيّة : دار الفكر . بيروت 1971 . طرّاد الكبيسي . المقال المذكور . وعبد الله الغذّامي . المرجع المذكور .

(10) لم ندرج ضمن هذا الجدول مصطلح " الجريان " الذي استعمله شربل داغر وهو كما نرى ترجمة حرفيّة غير صائبة للمصطلح الفرنسي l'enjambement الذي يعني التّضمين . وهو يستعمل " الجريان " مرّة بمعنى التّدوير وأخرى بمعنى التّضمين . وهذا مظهر آخر للخلط الذي لاحظناه في معالجة هذه الظاهرة ..
انظر شربل داغر . الشّعرية العربيّة الحديثة . تحليل نصّي . ط 1. دار توبقال للنّشر . المغرب 1988 . ص . 45 و 52 و 53 .

محمّد النّويهي قضيّة الشّعر الجديد	+	-	-	-
صفاء خلوصي فن التقطيع الشّعري والقافية	+	+	+	+
محمّد سعيد أسبر محمّد أبو علي الخليل معجم في علم العروض	+	-	-	+
عبد اللّه الغذّامي الصّوت القديم الجديد	+	-	-	-
محمّد بنّيس الشّعر العربي الحديث	-	+	-	-

نتبيّن من هذا الجدول انعدام الإجماع على مصطلح واحد واتّفاق المحدثين على مصطلح التّدوير باستثناء محمّد بنّيس الذي رفضه " لأنّه غير وارد عند القدماء "[11] وفضّل عليه مصطلح " الإدماج " الذي وجده عند ابن رشيق[12] وهو يستعمل هذا المصطلح لتسمية هذه الظاهرة العروضيّة في الشّعر العمودي والحرّ على حدّ سواء .

وفيما يخصّنا نرى ضرورة استخدام مصطلحين مختلفين ذلك أنّ الظاهرة العروضية الموجودة في الشّعر العمودي تختلف عن تلك التي نجدها في النّظم الحرّ ، بحيث أنّ التّعريف الذي ينطبق على الأولى لا يصلح للأخرى . على هذا الأساس سنعمد في بحثنا هذا إلى استخدام مصطلح " الإدماج " أو " المداخلة " للبيت ذي الشطرين وتمحيض مصطلح

(11) محمّد بنّيس . المرجع المذكور . ج2 . ص . 89 .
(12) المرجع نفسه . ص . 90 .

التّدوير للبيت الحرّ إذ شاع في تسمية هذه الظاهرة العروضيّة في الدّراسات التي تناولتها بالبحث في الشّعر الحرّ .

II ـ الإدماج :

قال ابن رشيق معرّفا البيت " المُدَاخَلَ " : والمُدَاخَلُ من الأبيات ما كان قسيمه متّصلا بالآخر، غير منفصل منه ، وقد جمعتهما كلمة واحدة وهو المُدْمَجُ أيضا " [13] ومعنى ذلك أنّ وزن البيت يقتضي أن تكون بعض مقاطع الكلمة الأخيرة في الشّطر الأوّل داخلة في وزن الشّطر الثّاني . ويؤدّي ذلك إلى " إزالة الحاجز الحزئي الذي يقوم بين الشّطرين من البيت وإخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه " [14] . إنّ إلغاء القاسمة يعتبر إخلالا بمبدإ التناظر بين الشّطرين ذلك أنّ البيت الشّعري عند العرب يخضع لتقسيم داخلي يراعى فيه توازن شطري البيت " والقاسمة البصريّة في هذه الحالة . هي درجة الصّفر من العلامة المشيرة إلى ما هو صوتي في البناء الخطي " [15] . إنّ اشتراط التّطابق بين الوزن والتّركيب لا ينطبق على البيت فحسب وإنّما على الشّطر أيضا وإن كان هذا لا يعني استقلاله الدّلالي [16] وإنّما التّطابق هنا يعني أن ينتهي الوزن في الصّدر بلفظة تامّة فيسمح ذلك بتسجيل وقفة القاسمة ولمّا كان الإدماج لا يتيح هذه الوقفة اعتُبر من عيوب ائتلاف الوزن والتّركيب ولم يسمح به إلاّ في حالات مخصوصة فهو " في غير

---

(13) ابن رشيق . العمدة ج1 . ص . 331 .

(14) محمّد الهادي الطرابلسي . خصائص الأسلوب في الشّوقيّات . منشورات الجامعة التّونسيّة 1981 . ص . 85 .

(15) محمّد بنّيس . المرجع المذكور . ج2 . ص . 90 .

(16) Jamel Eddine Bencheikh, Poétique arabe, ed. Gallimard, Paris, 1989, P. 178-179.

الخفيف مستَثْقَل عند المطبوعين وهم يستخفّونه في الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الرّمل وما أشبه ذلك " [17] .

إنّ الإدماج في جوهره اتصال الشّطرين في مستوى التّركيب والصّوت والخطّ دون أن يمسّ ذلك الوزن باعتباره قالبا مجرّدا يعلو على المنجز فالبيت المدمج يحافظ على التّشاكل الوزني بين الصّدر والعجز .

إنّ ما تقدّم لا يمكن أن ينطبق في أيّ شيءعلى الشّعر الحرّ لخلوّ البيت فيه من نظام الشّطرين فللتّدوير شأن آخر . غير أنّ التّماثل الذي أقامه الباحثون فيه بينه وبين الإدماج صرفهم عن التّفكير في تعريفه وحال دون تدقيق النّظر فيه بل أوقعهم في كثير من الحيرة والخلط وإن كان في هذه الحيرة ما يدلّ على إحساس مُبْهم باختلاف الظاهرتين [18] .

III - التّدوير :

لا يتعلّق التّدوير بانقسام كلمة بين شطرين وإنّما هو انقسام الوحدة الوزنيّة أي التّفعيلة بين بيت وبيت آخر يليه . ومثاله قول خليل حاوي : [الكامل] :

---

(17) ابن رشيق . العمدة . ج1. ص. 331 .

(18) يقول محمّد النّويهي متحدّثا عن ظاهرة التّدوير في الشعر الحرّ : " وهي في نظرنا أقرب إلى التّضمين منها إلى التّدوير لأنّهم لا يشطرون الكلمة نفسها دائما (كذا !) (...) ولكنّنا لا نريد أن نتجادل في التّسميّات فسواء عَدَدْناها تدويرا يصل بين شطري البيت الواحد أو تضمينا يصل بين بيت وبيت تال له أو كانت مزيجا من الشيئين ... " المرجع المذكور ص 278 إنّ هذا الموقف نموذج للخلط الذي يقع فيه الباحث حين يحاول فهم التّدوير في الشّعر الحرّ انطلاقا من مفهومه في الشّعر العمودي ولكن نلمس فيه أيضا إحساسا مبهما باختلاف الظّاهرتين .

لَنْ يستحيل دمي إلى مَصْل

كذبتُ كذبْتُ

جرّوني إلى السّاحات عرّوني

اسلخوا عنّي شعار الجامعةْ (19)

حين نتأمّل الوزن في الأبيات الثلاثة الأولى نتبيّن أنّ التّفعيلة الأخيرة قي كلّ منها لا تكتمل إلاّ في البيت الموالي . وتقطيع الأبيات الوزني يوضّح ذلك :

1 . متْفاعلن / متَفاعلن / متَفا

2 . علن / متَفاع

3 . لن / متْفاعلن / متْفاعلن / متْفا

4 . علن / متْفاعلن / متْفاعلن

نلاحظ أنّ الوقفة تمّت في الأبيات الثلاثة المدوّرة في موضع ظلّ الوزن فيه ناقصا . إنّ التّدوير حالة خاصّة من حالات التّعارض بين الوزن والتّركيب إذ يكتمل التّركيب أو يتوقّف ويظلّ الوزن منقوصا في ذلك البيت لا يكتمل إلاّ في البيت الذي يليه .

إنّ التّدوير يفترض إمكانيّة ورود البيت الشّعري مفتقرا لاستقلاله العروضي . إنّ هذه الإمكانيّة لم تنشأ إلاّ مع الشّعر الحرّ وكلّ الجدال الذي دار بين ثلّة من الباحثين حول التّدوير تجويزا ومنعا إنّما أساسه قبول

---

(19) خليل حاوي ، الدّيوان ، ط. دار العودة ، بيروت 1993 . ص . 199 .

هذه الإمكانية أو رفضها [20] ولن نَعود إلى تفاصيل هذا الجدال إذ أنّنا ننحو منحى مغايرا في البحث فليس لنا أن نقرّر الشّكل الذي ينبغي أن تتّخذه بنية البيت الحرّ العروضيّة . إنّنا اليوم وبعد مضي نصف قرن على انطلاقة الشّعر الحرّ بإمكاننا أن نعيد النّظر في مسألة التّدوير متوخّين منهجا عماده الوصف والاستقراء جاعلين ما تواتر في المدوّنة الشّعريّة واستقرّ فيها مصدرنا في مقاربة هذه الظاهرة .

IV - محاولة في فهم الظّاهرة :

إنّ التّدوير ظاهرة تتعلّق ببنية البيت العروضيّة لذا وجب تمييزه عن " القصيدة المدوّرة " وهي إفراز لاختيار بنائيّ يعمد فيه الشّاعر إلى إلغاء البيت ليستبدله بالمقطع المدوّر وقد ترد القصيدة مدوّرة تدويرا كليّا [21] . إنّ " القصيدة المدوّرة " لا تدخل في مجال الظّاهرة العروضيّة التي نحن بصددها ولقد أدركت نازك الملائكة الفرق بين الظّاهرتين لذا فإنّها لئن حكمت بامتناع التّدوير فإنّها لم ترفض القصيدة المدوّرة [22] وهي في ذلك لا تتراجع عن موقفها أو تتناقض مثلما توهّم البعض [23] وإنّما هي منسجمة كلّ الانسجام مع موقفها المتشبّث بالاستقلال العروضي للبيت

---

(20) بادرت نازك الملائكة بإثارة قضيّة التّدوير في الشّعر الحرّ وحكمت بامتناعه . انظر " قضايا " ، ص . 112 وما بعدها وص . 184 وما بعدها وممّن تصدّى لمناقشتها محمّد النّويهي انظر المرجع المذكور، ص 278 وطرّاد الكبيسي المقال المذكور. ص ص . 5 ـ 6 وجاراها في رفضها للتّدوير عبد الله الغذّامي المرجع المذكور ، ص . 58 .

(21) طرّاد الكبيسي ، المقال المذكور، ص . 6 .

(22) نازك الملائكة ، المقال المذكور ، ص . 107 .

(23) انظر محمّد بنّيس ، المرجع المذكور . ج3 . ص . 131 .

في الشّعر الحرّ . لذا عدّت القصيدة المدوّرة " قصيدة ذات شطر واحد طويل كلّ الطّول " [24] .

إنّ البيت المدوّر هو الذي يثير إشكال الاستقلال العروضي للبيت . لذا فالمتأمّل في بنيته قد تخامره مثل هذه الأسئلة : على أيّ أساس يتمّ تقطيع الأبيات في القصيدة الحرّة ؟ ما الذي يجعل الشّاعر يقطع البيت في موضع لا يكتمل فيه عروضيّا ؟ لماذا لا يسترسل فيه الشّاعر حتّى يستقيم عروضه ؟ [25] إنّ هذه الأسئلة يمكن أن نصوغها بشكل أدقّ : ما هي القوانين التي تحكم الوقفة في الشّعر الحرّ ؟

للبيت ذي الشّطرين ، ما لم يعتره إدماج ، وقفتان واحدة في آخر الصّدر وأخرى في نهاية العجز . أمّا البيت الحرّ فللوقفة فيه مكان محدّد هو نهاية البيت . وللوقفة ما يدلّ عليها مثل البياض وعلامات التّرقيم إن وُجدت والقافية في حالة حضورها فالوقفة " عنصر متفاعل مع كلّ من المكان النصّي وعلامات التّرقيم فيما هي متفاعلة مع غيرها من عناصر العروض " [26] وتتفاعل البنية العروضيّة بدورها مع البنية التّركيبيّة والدّلاليّة . ومن هذا التّفاعل تنبني الأبيات التي تنقسم إليها القصيدة المعاصرة .

إنّه يمكن تحديد القوانين المتحكّمة في الوقفة في البيت الحرّ انطلاقا من أشكال التفاعل بين الوزن والتّركيب .

---

(24) نازك الملائكة . المقال المذكور . ص . 107 .

(25) إنّ رفض نازك الملائكة للتّدوير مبنيّ ، إلى جانب مبرّرات أخرى ، على الفرضيّة التي يقترحها السّؤال الأخير إذ ترى " أنّ الحاجة إلى التّدوير تنتفي أصلا في كل شعر حرّ ذلك لأنّ طول الشّطر غير معيّن بحيث يستطيع الشّاعر أن يضع ما يشاء من التّفعيلات مستغنيا عن التّدوير " قضايا " . ص . 184 .

(26) محمّد بنّيس . المرجع المذكور ، ج3 ، ص . 121 .

فـإمّـا أن يتظافـر هـذان المسـتويـان في تحـديد مكـان الوقـفـة فـتكـون الوقفة تامّة .

وإمّـا أن يتمّ الوزن ويظلّ البيت مـفتقـرا في تركيبـه ودلالته لما يليـه وهذا هو التّضمين .

وإمّـا أن يتمّ التّـركيب ويظلّ البـيت ناقـصا من حيث الوزن وهذا هو التّدوير .

هذه هي الوقفـات الثلاث الأساسـيّة في الشّـعر الحرّ إلاّ أنّ ثمّـة رابعة نعثر عليها وإن بدت أقلّ تواترا من الأخـرى وهي وقفـة تفتقر لاكتمـال الوزن والتّركيب معا أي أنّ البيت في هذه الحالة يتضمّن تضمينا وتدويرا في الآن نفسه وهذه الأبيات تقدّم نماذج من الوقفات المذكورة :

- والحاصدون المتعبونْ (تضمين)

زرعوا ولم نأكل (تدوير)

ونزرع صاغرين فيأكلونْ (وقفة تامّة) [27]

- ولعلّ تخصب مرّة أخرى . (تضمين وتدوير)

وتعصِف في مدى شفتي العبارهْ (وقفة تامّة) [28]

إنّ النّمط الأوّل من الوقفة قائم على التّطابق بين الوزن والتّركيب ، أمّا أنماط الوقـفـة الثلاثة الأخـرى فـهي حـالات مـختلفة للتّعـارض بين هذين المسـتويين . إنّ التّدوير مـا هو إلاّ حـالـة خـاصّة لهـذا التّعـارض إذ يحـتكم الشّاعر في الوقفة للتركيب والدّلالة بصرف النّظر عن الافتقار الوزني .

---

(27) عبد الوهاب البياتي ، الدّيـوان ، دار العـودة بيروت 1971 ، ص . 191 .

(28) خليـل حـاوي ، الدّيـوان ، ص . 203 .

إنّ التّطابق الدّائم بين الوقفة الصّوتيّة والوقفة المعنويّة أمر ملازم للنّثر أمّا في الشّعر فلا بدّ أن يدخل نسقا الوقفة في تنافس ويتحتّم على الشّاعر في هذه الحالة أن يضحّي بالوزن أو بالتّركيب . إنّ التّعارض بين الوزن والتّركيب مرتبط بجوهر النّظم نفسه [29] .

إنّ التّدوير مظهر عروضيّ يؤكّد مبدأ التّعالق بين الأبيات الشّعرية في القصيدة الجديدة " فالبيت في الوعي الشّعري المعاصر لا يوجد خارج الصّلة مع أبيات أخرى " [30] وهي صلة تتعدّى في الشّعر الحرّ مستويي التّركيب والدّلالة إلى دمج الأبيات دمجا عروضيّا " ممّا يلغي استقلال البيت وتصوّره وحدة مكتفية بذاتها " [31] . إنّ فقدان البيت الشّعري لاستقلاله العروضي تجلّ أقصى لقانون التّعارض بين الوزن والتّركيب .

هكذا نتبيّن إنّ اشتراط استقلال البيت الحرّ عروضيّا وهو الأساس الذي بنت عليه نازك الملائكة موقفها القائل بامتناع التّدوير يفتقر إلى كل مستند عمليّ أو نظري وما هو سوى محاولة لإخضاع الشّعر الجديد للعروض القديم . فعلى المستوى العملي نقضت الممارسة الشّعريّة مبدأ الاستقلال العروضي للبيت [32] والأحكام إنّما يستنبطها العروضيّ من استقراء هذه الممارسة .

أمّا على المستوى النّظري فإنّ اشتراطها الاستقلال العروضي للبيت إنّما هو سحب لوضعيّة البيت في الشّعر العمودي على البيت في النّظم الحرّ . إنّ البيت في الشّعر العمودي مستقلّ عروضيا لأنّه يخضع لقالب وزني مجرّد سابق في وجوده عليه ونعني به البحر الشّعري . وقد

Jean Cohen, structure de langage poétique, Ed. Flammarion, 1966, P. 61-62. (29)

IOURI LOTMAN, La structure du texte artistique, Ed. Gallimard, Paris, 1973, P. 273. (30)

(31) محمّد بنّيس . المرجع المذكور ج3 . ص . 108 .

(32) نقدّم أسفله إحصاءات دقيقة تبيّن اهميّة التّدوير في الممارسة الشّعريّة .

اقترن الاستقلال العروضي في تصوّر البيت عند العرب بالاستقلال التّركيبي والدّلالي حتى يتحقّق التّوازي بين ما هو صوتي وما هو دلالي في البيت [33] لذا اعتبر التّضمين عيبا من عيوب ائتلاف الوزن والمعنى ، هذا في المستوى الأفقي أمّا في المستوى العمودي فوحدة الوزن تحقّق مبدأ التناظر بين الأبيات إذ لا ينبغي للبيت الذي يندرج في نموّ متّصل أن يخلّ بانسجام المجموع [34] .

أمّا في الشّعر الحرّ فإنّ التّفاوت الكمّي بين الأبيات يشكّل أساس " حرّية " النّظم . ولم يعد اكتمال البنية الوزنيّة في حدود البيت ضروريا كما هو الشأن في القصيدة العموديّة ذلك أنّ التطابق بين البناء الصوتي والبناء العروضي لازم فيها بينما لم يعد هذا التّطابق ضروريّا في الشّعر الحرّ [35] لقد أصبح بإمكان الشّاعر أن ينهي البيت حيث تقتضي الدّلالة وإن لم يوافق ذلك وقفة عروضيّة . وهذا يعني أنّ النّسق النّحوي الذي كان يتبع العروض وينبني وفق مقتضياته في البيت العمودي صار هو الذي يوجّه الإيقاع في القصيدة الجديدة [36] وهذا معنى أن يكتسب الشّاعر حرّية أكبر في التّعبير بمزيد التحرّر من مقتضيات العروض . إنّ اشتراط استقلال البيت الحرّ عروضيّا لا يمثّل سوى دعوة إلى العودة إلى وضعيّة البيت العمودي الذي يوجّه فيه العروض التّركيب .

أمّا الرّأي القائل بأنّ التّدوير " يؤثّر أثرا مُخلاّ بالنّغم العامّ في البيت عندما يتضارب الإيقاع في بداية البيت وفي نهايته " [37] فإنّما هو رأي

Jamel Eddine Bencheikh OP. cit, P. 149. (33)

Ibid; P. 148. (34)

(35) شريل داغر . المرجع المذكور ، ص . 53 .

(36) المرجع نفسه ، ص . 55 .

(37) عبد الله الغذّامي ، المرجع المذكور ، ص. 58 .

يقوم على الخلط بين العروض والإيقاع [38] ويفترض قراءة للقصيدة تفصل بين الأبيات بوقفات متساوية في كل الحالات في حين أنّه لا بدّ في تحديد مدى الوقفة من مراعاة عوامل عديدة كالقافية حضورا وغيابا وعلامات التّرقيم واكتمال الوزن والمعنى أو عدم اكتمال أحدهما لوجود تدوير أو تضمين [39] .

إنّ الشّاعر ومنذ تخلّص الشّعر الحرّ من قسريّة قانون تساوي التّفعيلات في جميع أبيات القصيدة أصبح المؤهّل الوحيد لتحديد مكان انتهاء البيت وذلك " وفقا لنوع الدّفعات والتّموّجات الموسيقيّة التي تموج بها نفسه في حالته الشّعوريّة المعيّنة " [40] إنّ الحركة الإيقاعيّة لها وجود سابق على البيت [41] .

---

(38) يقول أوسيب بريك عن هذا الخلط بين العروض والإيقاع : " يغرق المختصّون في الايقاع الشّعري في الأبيات يقسمّونها إلى مقاطع وأوزان محاولين بهذا التّحليل العثور على قوانين الايقاع وفي الحقيقة فإنّ كل هذه الأوزان والمقاطع ليست موجودة في حدّ ذاتها وإنّما هي افراز لحركة إيقاعيّة ما ولا يمكن أن تقدم إلاّ مؤشرات عن هذه الحركة الايقاعيّة التي أفرزتها (...) إنّنا لا يمكن أن نفهم الايقاع انطلاقا من البيت بل يمكن فهم البيت انطلاقا من الحركة الايقاعيّة "

O. Brik, Rythme et syntaxe, in Todorov, Théorie de la litterature,Ed. du seuil 1965, P. 144.

(39) لم نعثر على دراسات اعتنت بتصنيف الوقفة حسب المدى أو الدّرجة باستثناء ما حاوله شربل داغر في سياق تصنيف القوافي وبالاعتماد على القافية فحسب وهذا في نظرنا غير كاف ، انظر المرجع المذكور ص . 48 وما بعدها .

(40) عزّ الدّين اسماعيل ، الشّعر العربي المعاصر ، ط3 . دار الفكر العربي ، القاهرة ، د. ت. ص . 67 .

(41) O. Brik; Op. Cit. , P. 144.

فلا مجال إذن لإدراج التّدوير ضمن " الأخطاء العروضيّة " [42] إنّ الشّعر الجديد ينشئ معه قوانينه العروضيّة أيضا . فالشّاعر وهو يخضع للاندفاع الإيقاعي يكون أشدّ حرصا على تنظيم الخطاب باتّباع قوانين إيقاع الكلام من احترام القواعد التّقليديّة . إنّ هذه القوانين هي أهمّ للملاحظ من تحليل الضوابط العروضيّة وقد آلت إلى التّرسّخ والتّحجّر[43] .

V ـ مكانة التّدوير في الشّعر الحرّ :

أجرينا ، لتحديد مكانة التّدوير في الشّعر الحرّ تحديدا دقيقا ، إحصاء على عدد من الدّواوين لشعراء بارزين وتمثّل العيّنة المختارة فترات مختلفة من هذه التّجربة الشّعريّة التي تمتدّ على نصف قرن من الزّمان . ويقدّم الجدول التّالي نتائج هذا الإحصاء [44] .

(42) أدرجت نازك الملائكة مسألة التّدوير ضمن فصل " أصناف الأخطاء العروضيّة " وعلى هذا الأساس راحت " تصلح " أبيات الشّاعر خليل خوري المدوّرة حتى تكون " كما تفرض قواعد العروض العربي " انظر : " قضايا " ص . 185 والشيء نفسه فعله عزّ الدّين اسماعيل مع أبيات لخليل حاوي ، المرجع المذكور ص . 76 .

(43) B. Tomachevski, sur le vers, in Théorie de la litterature, seuil, 1965, P. 166 - 167.

(44) هذا الاحصاء لا يأخذ بعين الإعتبار القصائد العموديّة والقصائد المدوّرة تدويرا كلّيا أو مقطعيّا إن وجدت في الدّواوين المحصاة .

الشّاعر	الدّيوان	الطبعة الأولى	الأبيات المدوّرة	عدد الأبيات	النّسبة المئوية
خليل حاوي	النّهر والرّماد	1957	133	643	% 20,97
عبد الوهاب البياتي	أشعار في المنفى	1957	66	553	% 11,93
بدر شاكر السياب	أنشودة المطر	1960	124	3266	% 3,14
نزار قبّاني	حبيبتي	1961	10	466	% 2,14
سامي مهدي	أسفار جديدة	1976	218	529	% 41,20
محمود درويش	مديح الظل العالي	1984	428	981	% 43,62
سعدي يوسف	محاولات	1990	304	524	% 58,01

إنّ الاستنتاج الأوّل الذي نخرج به من تأمّل هذا الجدول هو أنّ نسبة الأبيات المدوّرة كانت ضعيفة عند بدر شاكر السيّاب ونزار قبّاني وهذا يؤكّد سطوة مبدأ الاستقلال العروضي للبيت على الممارسات الأولى في الشّعر الحرّ . على أنّ نسبة التّدوير عند كلّ من عبد الوهاب البياتي وخليل حاوي على وجه الخصوص تؤكّد أنّ التّمرّد على هذا المبدأ كان مبكّرا أيضا . ولا ندرك السّبعينات حتى نتبيّن ارتفاع نسبة التّدوير في الأبيات حتّى أنّها تُربي على نصف عددها الجملي ممّا يثبت أنّ التّدوير " أصبح خصيصة سائدة في بناء البيت لدى الشّعراء المعاصرين " [45] .

إنّ التّصوّر الأوّلي للشّعر الحرّ كان يرمي إلى " تطوير العمود الخليلي " باعتماد " الشّطر الواحد القائم على التّفعلة " [46] فالقصيدة الحرّة في هذا المفهوم إنّما تتكوّن من عدد من الأبيات التّامّة المتفاوتة في

---

(45) محمّد بنيس ، المرجع المذكور ج3 ، ص . 131 .

(46) عبد الواحد لؤلؤة ، المرجع المذكور ، ص . 15 .

الطّول [47] . لكن التّزايد المطّرد لنسبة التّدوير في الأبيات يكشف لنا تمرّد الممارسة الشّعريّة على هذا التصوّر وضيقها به ، وما ذلك إلاّ لأنّ التّدوير يمنح الشّاعر إمكانيات في بناء البيت لم تكن موجودة من قبل إذ يتيح له الانطلاق من قيد المطابقة بين الوزن والتّركيب في البيت ويمنحه حرّية أكبر في اختيار موضع الوقفة وبناء القوافي ويسمح له بدمج الأبيات دمجا عروضيّا ممّا يعضد الوحدة العضويّة في القصيدة . لذا يمكن القول إنّ التّدوير " استمرار في البحث عن حرّية يتطلّبها بناء مسكن حرّ له فاعليّة تجديد الحيويّة البنائيّة للنّصّ " [48] وهو مؤشّر عن تحوّل إيقاعي في الشّعر العربي الحديث نفترض أنّ له صلة بتحوّلات عميقة في الأسلوب والدّلالة . إنّ إثبات هذه الفرضيّة يتجاوز ما رسمنا لهذا البحث من حدود .

إنّ التّدوير في الشّعر الحرّ يمنح البيت وضعيّة جديدة لم يسبق لها مثيل في الممارسة الشّعريّة العربيّة ولئن كانت هذه الوضعيّة تؤكّد أزمة البيت التّقليدي القائم على مبدإ الاستقلال العروضي فإنّها في المقابل تشرّع التّساؤل عن مصير البيت المنظوم .

---

(47) وهذا في نظرنا سبب إصرار نازك الملائكة على استخدام مصطلح الشّطر للشّعر الحرّ وإنكارها للتّشكيلات الخماسيّة والتّساعيّة وتقصد بذلك وُرُود البيت في الشعر الحرّ متكوّنا من خمس تفعيلات أو تسع . انظر " قضايا " ، ص . 124 - 125 .

(48) محمّد بنّيس ، المرجع المذكور ، ج3 ، ص . 131 .

تقديم الكتب

حوليات الجامعة التونسية
عدد 42 / 1998 ص ص 289 . 290

لغة التّقنيّة عند العرب
مقاربة لمقولة الآلة في اللغة العربيّة

تأليف محمّد صالح بن عمر
589 صفحة ، دار العدمات للنّشر
تونس 1997

تناول محمّد صالح بن عمر في بحثه هذا بالدّرس والتّحليل مقولة اسم الآلة فقسّمه إلى قسمين درس في أوّلهما اسم الآلة في اللّغة العربيّة باعتبارها مقولة صرفية وفي الثّاني باعتبارها ما سمّاه مقولة « تكنولغويّة » ؛ وتمثّلت منطلقات تفكيره من ناحية في ما قاله النّحاة في هذه المقولة وحصروه من أوزانها ، ومن ناحية ثانية في ما استخرجه من المعاجم من الأسماء الدالّة على الآلة بمعانيها ، وقد جرّد أمّهاتها إلى القرن الثّامن الهجري إضافة إلى عدد من المصنّفات اللّغويّة الأخرى ، كما أنّه استفاد ممّا كتبه المختصّون حول اسم الآلة في اللّغات السّامية الأخرى ، وانطلاقا من هذه المادّة قام المؤآف بعمل تصنيفي من وجهات نظر مختلفة للأسماء المتجمّعة لديه وقد بلغ عددها حوالي 4000 اسم ، صنّفها من حيث اختصاص العربيّة بها أو اشتراكها فيها مع

لغات ساميّة أو غير ساميّة . وصنّفها من حيث صيغها . وصنّفها من حيث أنواع الآلات التي تُطلق عليها فكانت من هذه الوجهة تسعة أصناف تتراوح بين ما له دلالة حسّيّة واضحة وما يدلّ على مجرّد دلالة رمزيّة ، فهي حسب ما اصطلح عليه من تسميات طريفة عوامل وحوامل وأوعية وأغطية ووسائل وحوائل وزوائن ومسالي ودلائل ؛ وعمله التّصنيفي كان أساسا لدراسة الموضوع دراسة نقديّة تساءل فيها عن وجاهة اعتبار مقولة الآلة مقولة صرفيّة ؛ ومن أسباب هذا التّساؤل أنّ أسماء الآلة الموافقة للأوزان التي حدّدها النّحاة محدودة العدد وأنّ عددا من الأسماء الأخرى جاءت في صيغ مخالفة لم يقف عندها النّحاة . ومن هذه الأسباب أيضا أنّ عددا من الأسماء المعنيّة يرجع في نظره إلى معنى المبالغة بل إنّه قد لاحظ أنّ الكثير من الأسماء الدالّة على الآلة وظّفت لها صيغ متنوّعة كصيغ اسمي الفاعل والمفعول والصّفة المشبّهة واسمي المكان والزّمان ...

لذا يؤكّد محمّد صالح بن عمر أنّ " الآلة المرجع ليست في حقيقة الأمر سوى مقولة أنطروبولوجيّة وثقافيّة لا ترجمة صرفيّة لها في العربيّة " ولا في غيرها من اللّغات .

لقد عبّر صاحب هذا البحث عن نظريّة من شأنها أن تثير نقاشا لأنّها تخالف ما هو متعارف ولكن ذلك لا ينفي طرافتها . وتتمثّل أهميّة عمله في هذا وكذلك في جوانب أخرى منه ، منها المدوّنة التي جمعها ، ومنها تحليله الدّقيق لمادّتها على ضوء عديد الدّراسات اللّغويّة والاجتماعية اللّغويّة، ومنها مقارنته بين العربيّة ولغات أخرى وخاصّة السّاميّة ...

عبد القادر المهيري

حوليات الجامعة التونسية
عدد 42 / 1998 ص ص291 - 292

مظاهر التّعريف في العربيّة

تأليف صالح الكشو
427 صفحة ، منشورات كليّة الآداب
والعلوم الإنسانيّة بصفاقس - 1997

قد يتساءل المرء أمام عنوان هذا الكتاب عمّا يمكن أن يضيفه إلى ما ورد في أمّهات كتب النّحو حول المعارف ، فقد خصّصت لها هذه المصنّفات أبوابا مطوّلة وعروضا مفصّلة ؛ لكن صاحب هذا البحث يلاحظ أنّ الموضوع لم يحظ في التّراث بمصنّفات خاصّة به كما أنّ حظّه في الدّراسات الحديثة العربيّة محدود جدّا بالمقارنة مع ما كتب عنه في اللّغات الأخرى . لكن ليس هذا هو السبب الوحيد ولا أهمّ الأسباب التي دفعت صالح الكشو إلى تناول هذا الموضوع ؛ فالمادّة التي نظر فيها أوسع بكثير ممّا تناوله النّحاة ، والطّريقة المعتمدة تنتمي إلى النّظريات اللّغويّة الحديثة وهي المعروفة بالنّحو التّوزيعيّ التّحويليّ .

إنّ وسائل التّعريف في نظر المؤلّف لا تقتصر على ما ذكره النّحاة من أداة وإضافة وأسماء مضمرة ومبهمة بل إنّها تشمل أيضا ثلاثة من التّوابع أي الصّفة والبدل والتّوكيد كما تشمل اثنتين من الفضلات الحال

والتّمييز ، فكل هذه الأصناف من توابع وفضلات تقيّد الأسماء التي تعود عليها وتضيّق من مجال دلالتها ولذا تؤدّي دورا معنويا من قبيل ما تفيده الوسائل التي استعرضها النّحاة ، وفي هذا ينطلق صالح الكشو - عن صواب - من المقولة التي تسمّى بالفرنسيّة " détermination " والتي يمكن اعتبارها من الكليّات اللّغويّة ، ومثل الأصناف التي أضافها تتناول في دراسة هذه المقولة ، ولعلّ استعمال مصطلح آخر غير التّعريف كمصطلح التّخصيص مثلا لوسم هذا البحث كان يكون أكثر وجاهة لأنّه يمكن أن يشمل مفهوم التّعريف في التّراث والمفاهيم المستفادة من الوسائل التي لم تدرس فيه ولم تعتبر مساهمة في تحديد معنى الاسم وتعيينه خاصّة وأنّ المسافة بين النّكرة المحضة وتعريف العهد تتوزّع درجات ومنها درجة لا يمكن أن تكون تعريفا بالمعنى التّراثي ولا حتى حسب تحديد المؤلّف له عندما يقول : " والتّعريف من الوسائل التي توظّفها اللّغات للتّعبير عن معنى قائم بالذّهن هو أن يكون الشيء معرفة " وذاك ما يستفاد من الاسم النّكرة المضاف إلى النّكرة أو الموصوف .

أمّا المنهج المتوخّى في مختلف الفصول التي يستعرض فيها المعارف فتمثّل أساسا في استعراض جمل من وضع المؤلّف في غالب الأحيان لبيان الأحكام التّركيبيّة لكل نوع من أنواع المعارف ولمراقبة مدى ملاءمة كلّ مثال لنظام العربيّة وقبوله نحويّا من قبل متكلّمي هذه اللّغة ، وقد حاول في كلّ فصل أن يدقّق مفهوم المعرفة بالنّظر إلى الوسيلة المعتمدة للتّعريف ، ولا شكّ أنّ مزيّة هذا المنهج تكمن في أنّه يساعد على استيعاب إمكانيات التّركيب المختلفة ما كان منها مقبولا نحويا أو غير مقبول .

عبد القادر المهيري

ملاحظة : هذا الكتاب هو في الأصل بحث أعدّ لشهادة دكتوراه الدّولة بعنوان : **نظام التّعريف والتّنكير في العربية .**